الشعر
وينابيع الحكمة والجمال

بمزيد من الأمل والحلم والصبر، نطوي عاماً مليئاً بالتحديات والتغيرات في مختلف الميادين، حافلاً بالإنجازات والفعاليات المتنوعة، لندخل عاماً جديداً بروح متفائلة، ورؤية معالِجة، وعبرة دافعة نحو التمسك بثقافة المشترك الإنساني، وفلسفة التعايش الحضاري، وإزالة سواتر التعصب والجهل في طريق الأنسنة ثقافياً وفكرياً وفنياً، والتخلي عن الأفكار الغامضة، والأصوات الصاخبة، والأحلام الزائفة، بما يتماهى مع كتابنا الكريم وديننا الإنساني الراقي، إذ بهذه المقاربة يستعيد الشعر وعيه، وتجد الحكمة ضالتها، وتستفيق الفلسفة من سباتها العميق، فيتكوّن لدينا نهج إبداعي عملي شامل تغذيه الثقافة من ينابيع الحب والجمال والعطاء.

لقد حقق الشعر قديماً نقلة نوعية في تاريخ البشرية توازي اختراع الإنترنت في عصرنا الحالي، به اكتملت أضلع الحضارة، واجتمع بين خافقيه التراث كله، وحفظ في القلب والروح، ولولا الشعر ما تماسكت منظومة القيم والأخلاق في الانعطافات التاريخية، منذ امرئ القيس حتى اليوم، متحصنة بالحكمة التي عاشت في كنف الشعر بأبهى الصور، وعاش الشعر في كنفها بأسمى المعاني مدى الدهور، وبين الشعر والحكمة عربة تجرّها الحقيقة غير المغترة التي ضخت المعرفة في شريان الإنسانية، وأشعلت فتيل الحكمة في سراج الوجود، ونقلت الفكر من التعقيد إلى التجديد، ومن الأسطورة إلى العقلانية، فمنحت الشعر نهاراً مشعاً لا حدود له، وزخماً فكرياً غير منقطع، فكما اشتعلت في الشعر المجبول بالأمل والحياة والوجود جذوة الحكمة، كذلك تفتقت عن أداة كشف وتأمل للشعر في محاولة معرفة العقل ومعرفة القلب، فضلاً عن إسهامه في بناء القيم الفاضلة كما عرفتها البشرية.

إنّ حكمة الشعر تجلت في نسج ثوب آخر للوعي وتحقيق القيم، بخيوط من ضوء وأثير، وفي حضرة الحكمة رسمت أفقاً أخضر فوق بحر الفكر المتلألئ بالآمال، تتسابق في مداها خيول الحلم، وتتدلى من كرمة الشمس عناقيد المعرفة، تلك المعرفة التي ولدت من رحم الأسئلة، فكونت معرفة أخرى تصغي إلى صوت الحقيقة، وتبحث عن إجابات نهائية وحاسمة تكون مدخلاً في اتجاه الصحيح، من هنا استعانت الحكمة بالشعر، والتقت على محور اللغة لطرد الخوف من الماضي، وعقد مصالحة مع التراث على أسس عقلية وتنويرية مستقبلية، ومن هنا أيضاً تجلت حكمة الشارقة في استعادة دور الشعر ومكانته الراقية للنهوض بالوعي والثقافة، وإثراء العقل بالرؤى الجمالية والإنسانية والحضارية، وتقديمها بشكل معمق وأخاذ وسهل لصنع التقدم، ولأن مهمة الشعر أن يرفع النقاب عن الجمال المخبوء، ويعيد صياغة رؤيتنا للجماليات، تصدت الشارقة لجعل القصيدة تبدد ظلمة القلق والتطرف، وتنساب في سلوكنا، لتضفي على حياتنا بهاء وعطفاً وأريجا ندياً، فرفعت الشارقة رايات الشعر في المدن العربية خفاقة براقة، وأقامت أعراس الإبداع والثقافة، من الإمارات إلى العالم كرسالة حضارية وحكمة إنسانية تنويرية.

> **رفعت الشارقة رايات الشعر في المدن العربية خفاقة بالحكمة والتنوير**

> **مهمة الشعر أن يرفع النقاب عن الجمال المخبوء ويعيد صياغة رؤيتنا له**

سلطان يكرم الفائزين بجائزة الألكسو - الشارقة ويعلن تأسيس رابطة اللغة العربية



أكد صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة، رئيس مجمع اللغة العربية بالشارقة، أن جائزة الألكسو - الشارقة للدراسات اللغوية والمعجمية، في دورتها الثانية، بلغت منزلة عالية، وأصبح لها مكانتها بين الجوائز العالمية التي تُعنى بالدراسات اللغوية والمعجمية الجادة.

جاء ذلك في الكلمة التي ألقاها سموه، في حفل تكريم الفائزين بالجائزة في دورتها الثانية، الذي أقيم مساء الثلاثاء (١٨ ديسمبر ٢٠١٨م)، في منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (يونيسكو)، في العاصمة الفرنسية باريس، ويأتي تزامناً مع احتفالات منظمة اليونيسكو باليوم العالمي للغة العربية.

وقال سموّه: (ها نحن نلتقي من جديد في هذا اليوم المجيد، اليوم العالمي للغة العربية، في رحاب هذه المنظمة العريقة في خدمة العلم والثقافة والتربية، منظمة اليونيسكو. وبداية أتوجه إلى إدارة المنظمة والفريق العامل معها بالشكر الجزيل، والثناء الجميل على إتاحة هذه الفرصة لإجراء حفل التكريم في هذه الربوع الثقافية العلمية، وأتوجه بالشكر الوافر أيضاً إلى مندوبية المملكة العربية السعودية، ومندوبية دولة الإمارات، على جهودهما الطيبة المباركة في إنجاح هذه الفعالية).

كما قدم سموّه شكره إلى اللجنة العلمية للجائزة التي اجتهدت في عملية فرز البحوث التي تقدم بها أصحابها إلى الجائزة وتحكيمها وتحديد أسماء الفائزين بها.



سموه مع كبار العلماء

ولفت سموّه إلى أن الجائزة في دورتها الثانية بلغت منزلة عالية، وأصبح لها مكانتها بين الجوائز العلمية التي تعنى بالدراسات اللغوية والمعجمية الجادة، وقد شهدت في هذه الدورة إقبالاً عظيماً وتنافساً كبيراً بين الباحثين المترشحين للجائزة، حيث بلغ عدد البحوث المترشحة (١٠٢)، كلها في صميم الدراسات العلمية الجادة والرصينة في مختلف الفروع الخاصة باللغة والمعاجم، وهذا يدل على غزارة الإنتاج المعرفي لأبنائنا الباحثين في شتى أقطار العالم.

وحول مشروع المعجم التاريخي للغة العربية قال سموّه: (أود أن أغتنم فرصة وجودنا في هذا المنبر الثقافي العالمي، منظمة اليونيسكو، ومع هذه القامات العلمية واللغوية من شتى الأقطار، لأعلن لجميع محبي اللغة العربية وعشاقها، بأن المعجم التاريخي للغة العربية الذي يشرف عليه كبار علماء العربية والهيئة الإدارية في اتحاد المجامع اللغوية العلمية بالقاهرة، هو في طريقه ليرى النور في المستقبل القريب، وما كان حلماً بعيداً، يصبح قريباً واقعاً ملموساً أولاً، ثم بجهود جميع المخلصين العاملين على إنجاز المشروع).

وقام سموه بتكريم الفائزين في الفئات المختلفة، وفاز بالمركز الأول عن فئة الدراسات اللغوية، الدكتور حسين السوداني، عن كتابه (أصول التفكير الدلالي عند العرب من اللزوم المنطقي إلى الاستدلال البلاغي)، وفاز بالمركز الثاني عن الفئة نفسها، الدكتور عزالدين المجذوب، عن كتابه (مفاهيم دلالية ولسانية لوصف العربية).

وعن فئة الدراسات المعجمية، فاز الدكتور عبدالعلي الودغيري، عن كتابه (العربيات المغتربات: قاموس تأثيلي وتاريخي للألفاظ الفرنسية ذات الأصل العربي أو المعرب – ج ١ وج٢)، وفاز بالمركز الثاني عن الفئة نفسها، أيمن الطيب أحمد بن نجي عن كتابه (ترتيب الوحدات المعجميّة المركّبة في المعجم العربي المعاصر: معالجة لغويّة حاسوبيّة).

جائزة الألكسو.الشارقة للدراسات اللغوية والمعجمية





سموه أثناء التكريم واجتماعاته على هامش الجائزة

وفي سياق متصل أعلن صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة رئيس مجمع اللغة العربية بالشارقة، عن مبادرة جديدة متمثلة بتأسيس رابطة اللغة العربية، وذلك في إطار دعم لغة الضاد، وتضم علماء اللغة والباحثين من مختلف دول الوطن العربي.

وأكد سموه خلال اللقاء أن الأمة العربية تعيش اليوم فترة من التغريب في مختلف مجالات الحياة، الأمر الذي يتطلب بذل مزيد من الجهود في دعم اللغة العربية وتعزيز الهوية العربية بين أبنائها، مبيناً سموه أن اللغوي والباحث في المجالات اللغوية والمعجمية عندما يحظى باهتمام وينال التقدير يكون عطاؤه متميزاً.

وأشار إلى جهود إمارة الشارقة في إعداد جيل مرتبط بهويته وثقافته العربية والإسلامية الأصيلة وتبنيها للعديد من المبادرات، التي عززت مكانة اللغة العربية في نفوس أبنائها وإنشائها العديد من المؤسسات العلمية والثقافية، ومن بينها المجمع اللغوي بالشارقة والجامعة القاسمية، التي تخرج آلاف الطلبة الذين سيسهمون بنشر اللغة العربية بين غير الناطقين بها في مختلف دول العالم.

بحضور سلطان.. اليونيسكو تحتفل باليوم العالمي للغة العربية في باريس

الشارقة نجحت في إعداد جيل مرتبط بهويته وثقافته العربية الإسلامية



د. يحيى عمارة

مشروع نهضوي عربي جديد من منظور معرفي

ليس مغامرة منا القول إن الأديب والمفكر العربي عبدالإله بلقزيز عمدة من عمدات قراء الفكر العربي الحديث والمعاصر، ومبدع من مبدعي النقد المعرفي في الثقافة العربية المعاصرة، حيث يعد قارئاً عميقاً بالمعنى العلمي المعرفي للتراث والحداثة في مصادره ومراجعه فكرياً ونقدياً وفلسفياً، وللتأليف الفكري والفلسفي والأدبي غرباً وشرقاً، كما أنه منتج مؤلفات فكرية وثقافية وأدبية بعضها يدخل في تاريخ الفكر، وبعضها في نقد النقد الفكري، وبعضها في النقد الثقافي السياسي، ويتحدد إنتاجه تقريباً في ثلاثين سنة من البحث في القضايا العربية الفكرية الكبرى، والدراسات العلمية الأكاديمية، والتقويم المفاهيمي والاصطلاحي والنظري، والتأسيس لأفكار عربية جديدة تسهم في بناء الفكر والثقافة العربيين بناء صحيحاً.

من بين إصداراته التي تفوق الأربعين كتاباً يمكن أن نذكر: (إشكالية المرجع في الفكر العربي المعاصر)، (في البدء كانت الثقافة)، (الدولة في الفكر الإسلامي المعاصر)، (أسئلة الفكر العربي المعاصر)، (العرب والحداثة- دراسات في مقالات الحداثيين)، (الخطاب الإصلاحي في المغرب- التكوين والمصادر)، (من النهضة إلى الحداثة)، (نقد التراث)، (من الإصلاحية إلى المشروع النهضوي)، (المسألة الكيانية والعولمة).. فكل هذه الإصدارات تناقش أهم القضايا والإشكاليات المرتبطة بالثقافة العربية القديمة والحديثة والمعاصرة، من بينها إشكالية الثقافة والمثقف في علاقتهما بالمعرفي والاجتماعي وبالوعي النقدي وأهميتهما كذلك في عملية النهضة، وإشكالية الخطاب الإصلاحي النهضوي في الفكر العربي، وإشكالية قراءة التراث التي لا فكاك للمتتبع والمهتم من الاطلاع عليها، نتيجة تضمينها مجموعةً من خصائص الكتابة الفكرية الجديدة، التي تتأسس على الإحاطة الشاملة بالإشكالية ومناقشتها وتقديم تصور حولها، مع تميزها بالإضافة والجديد، والجمع بين النظري والتطبيقي.

> البحث عن التراث وفق قواعد البحث العلمي غرضه المعرفة

فأهم رأي للرجل في إشكالية التراث داخل خريطة الفكر العربي الحديث والمعاصر، تتجلى في معالجة سؤال التراث من منظور معرفي يتجاوز مجموعة من المنظورات التي ظل يعانيها التراث العربي الإسلامي، حيث يقول: (وليس من سبيل، اليوم، إلى تحرير التفكير العربي في التراث من هذا الاستقطاب الإيديولوجي إلا بتأسيسه على قواعد البحث العلمي، على النحو الذي يجعل البحث في التراث بحثاً علمياً وموضوعياً غرضه المعرفة لا التوظيف السياسي والإيديولوجي، وهذا من دون شك، ما بدأ عدد غير قليل من الدارسين

العرب يخوض فيه في الفترة الأخيرة). والاعتماد على تحديد المفاهيم الرئيسة التي يتأسس عليها الفكر العربي الحديث والمعاصر رفقة استخدام كل آليات القراءة النقدية التي تقوم بالتحليل والتفسير والاستقراء للوصول إلى أعطاب الفكر وعوائقه، وللبحث عن السبل الكفيلة معرفياً لتجاوز تلك الأعطاب والعوائق، وعلى رأسها المفاهيم الآتية: الحداثة- الأصالة- الثقافة- المشروع الثقافي- الأنا والآخر- التراث.. وكذلك اعتماده على الفكر والمعرفة والنقد أثناء مناقشته لأفكار كبار الفكر العربي الحديث والمعاصر، ولمشروعات قراء التراث العربي الإسلامي من أمثال محمد عبده والسيد محمد رشيد رضا وشبلي شميل وفرح أنطون وأحمد لطفي السيد وسلامة موسى وعباس محمود العقاد وطه حسين وعلال الفاسي وعبدالله العروي وعلي أومليل، ومحمد أركون ومحمد عابد الجابري وعبدالرحمن بدوي والطيب تيزيني وحسين مروة وأدونيس وآخرين.. وأجمل خاصية عنده وأعمقها تتجلى في الوقوف عند المفهوم، وذلك بالعودة تاريخياً إلى المؤثرات في المفهوم، والجمع بين الفكر والأدب والتاريخ والفلسفة في تحديد المفهوم، مثل حديثه عن اندفاعة الحداثة العربية، حيث يقول: (إن أعلى أشكال الحداثة العربية إنما هو ذاك الذي تحقق في مجال اللغة والأدب والفن منذ الشدياق وآل البستاني وسيد درويش ومدرسة المهجر، حتى شعر بول شاوول وعباس بيضون وموسيقا زياد الرحباني ومرسيل خليفة ولوحات يوسف عبدلكي، وقد يكون من أسباب ذلك ما تمتع به الإنتاج الرمزي من هوامش حرية أوسع بكثير من تلك التي كانت للإنتاج النظري والعلم الاجتماعي، فقد يجوز في الأدب والفن ما لا يجوز في غيرهما: وتلك كانت سيرة القصيدة العربية في عصرها الكلاسيكي الذهبي، حيث قالت- مع أبي الطيب المتنبي وأبي العلاء المعري والبحتري وأبي نواس- ما لم تقو الفلسفة نفسها على أن تقوله في عصرها الأندلسي الموحدي المزدهر مع ابن طفيل وأبي الوليد بن رشد).

إن المشروع الفكري الذي أسسه عبدالإله بلقزيز تمكن من الوصول إلى المبتغى المرجو، المتمثل في معالجة أهم الإشكاليات الفكرية والمعرفية والحضارية والثقافية العربية الحديثة والمعاصرة، وهي الإشكاليات التي تنطلق من استراتيجية حضارية جديدة تضع كلاً من التراث والمعاصرة في موقعه من التاريخ ومن حركة الحياة المبدعة، وتناقش مكونات الخطاب المعرفي العربي من أجل النهوض بالواقع العربي وإصلاحه، ومن أجل نشر وعي نقدي جديد يستوعب البعد المعرفي ويعطيه قيمة أولية، فلا يلغي التراث لمناصرة الإيديولوجي، ولا يتجاهل المعاصرة للتباهي بالحداثة، ولا ينفي الجدلية بينهما لكي تكون هناك قطيعة بينهما، بل يستوعبهما على نحو معرفي وظائفي، يعتمد على تقديم الفائدة في معالجة الإشكاليات المتشابكة والمعقدة في القديم والحاضر والمستقبل بكل كثافتها وعمقها وتعدد مستوياتها وجوانبها ونتائجها، ليتمكن من استدراك ما فات الخطاب العربي وما ظل يعانيه وتجاوز هفواته، من انحيازية ضيقة، وأحكام إسقاطية مجحفة، وقراءات مغرضة متشددة، وهو ما عبر عنه في حديثه عن إعادة كتابة تاريخ الحداثة في الفكر العربي المعاصر: (... وعندي أن تأريخاً للفكر يُعْرِض عن تناول الأفكار والمنظومات الفكرية المتباينة في كليتها، ويجنح للانتقائية والتحزب الثقافي، ليس من تاريخ الفكر في شيء، ولا يَقْبَل النظر إليه بوصفه جَهْداً علمياً)، وهذا ما يكتشفه القارئ للرباعية الفكرية المعرفية: (من الإصلاح إلى النهضة)، (من النهضة إلى الحداثة)، (نقد التراث)، ثم (نقد الثقافة الغربية) التي ناقش فيها الرجل إشكالية العرب والحداثة تاريخاً ونقداً من خلال (تراث الحداثيين على وجه الحصر).

المشروع الفكري يضع كلاً من التراث والمعاصرة في موقعه من التاريخ للنهوض بالواقع العربي

الكتابة الفكرية الجديدة تتأسس على الإحاطة الشاملة بالإشكالية والجمع بين النظري والتطبيقي

إن أعلى أشكال الحداثة العربية إنما هو ذاك الذي تحقق في مجال اللغة والأدب والفن

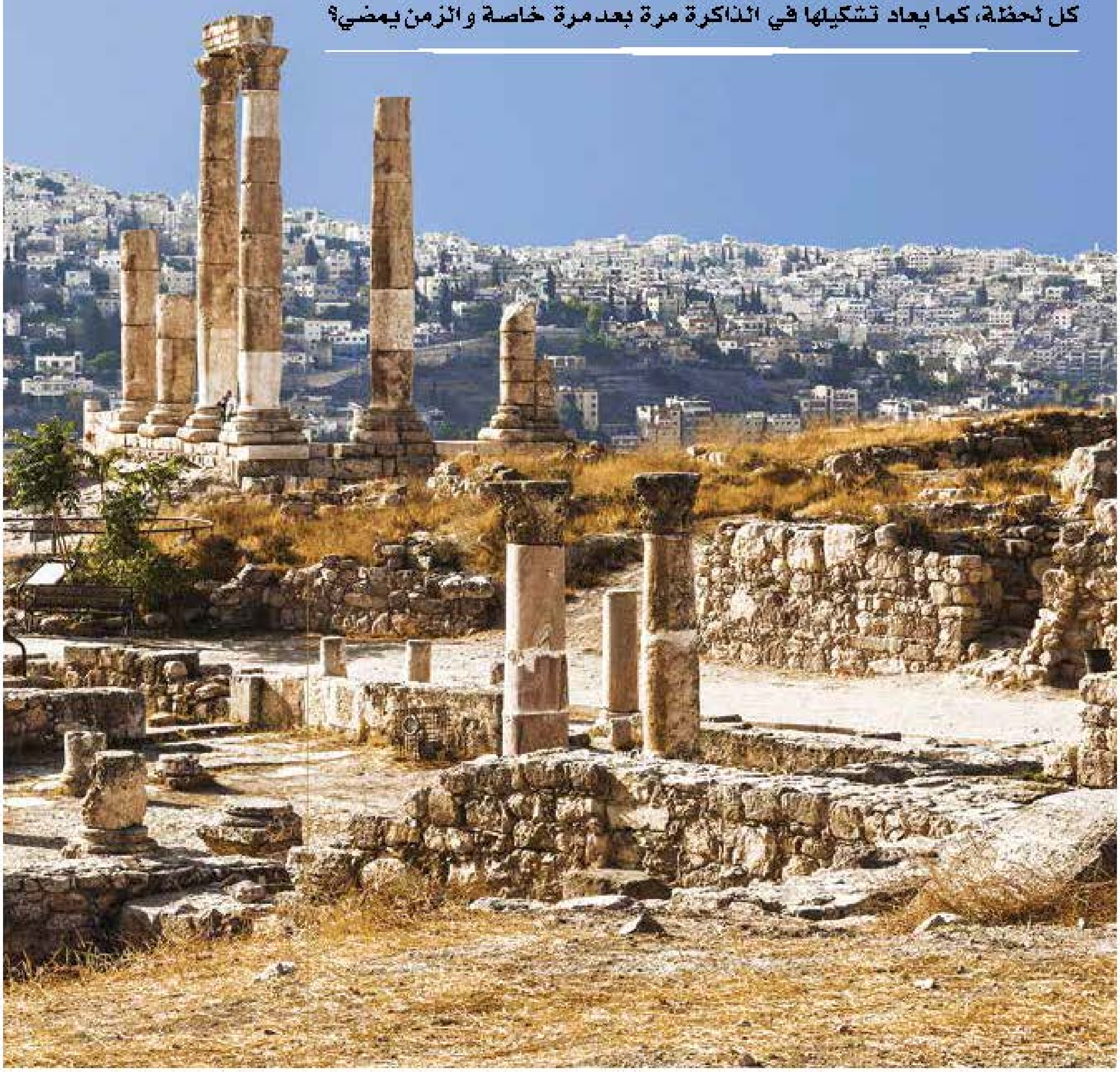
حاضرة التاريخ والثقافة والحوار

عمّان.. ذاكرة يتجدد فيها الحلم



عامر الدبك

(المدن ليست المعالم مهما بلغت البراعة في استعادة تفاصيلها، وليست المياه والأرض والأشجار، وهذه كلها أو بعضها لاتزال قائمة، أو يمكن تخيلها، والمدن لا تقتصر على البشر، برغم أن هؤلاء هم الذين يعطونها القوام والنكهة) فما هي المدن إذاً؟ هل المدينة مجرد أماكن وأشياء وأسماء وحتى بشر؟ وكل هذه، هل هي في حالة ثبات أم تتغير في كل لحظة، كما يعاد تشكيلها في الذاكرة مرة بعد مرة خاصة والزمن يمضي؟



وتتدخل أسباب وعوامل كثيرة ومؤثرة، أسئلة استوقفت عبدالرحمن منيف وهو يبدأ الكتابة عن عمّان، منتبهاً إلى العلاقة الجدلية بين الجغرافيا والتاريخ والإنسان، فالمكان كما يرى يكتسب ملامحه من خلال البشر الذين عاشوا فيه، والبشر هم تلخيص للزمن الذي كان، وفي مكان محدد بالذات، فالمدن التي تبقى تشير بسبابة حلمها إلى الزمن أن يقف على بواباتها، موقناً بخلودها، لأنها نجحت في اختبار الزمن لها.

في هذا المقام تستوي (ربة عمّون)، أو (فيلادلفيا)، أو مدينة (عمّان) أيقونة للتاريخ وحاضرة للثقافة العربية والإسلامية، لأنها اتخذت من تلك الثقافة منهجاً، ومن الحوار الحضاري مبدأً، ومن الخطاب الإنساني مسلكاً للتقارب والتعارف بين البشر، لتحرس مقامها وقيمها، في الذاكرة الإنسانية، متشحة بتاريخها الممتد في الزمن إلى تسعة آلاف سنة، اختبرت خلالها حضارات، واختبرتها حضارات، (حثيون وهكسوس، وعمونيون، ويونانيون، وبطالسة، ورومانيون، وغيرهم..) ليذهب الجميع وتبقى عمّان بآثارها ومدارجها، ومعالمها الحضارية شاهدة على ذلك التاريخ الراسخ في ذاكرتها، لتشهد في العصر الإسلامي بعهوده المختلفة، تحولاً حضارياً لافتاً، فاستقر اسمها (عمّان) في العهد الأموي، كما استوت في مقامها الحضاري، كمركز تجاري مهم يربط بصرى ودمشق بشبه الجزيرة العربية، تضرب فيها النقود الأموية. ما جعلها مدينة معمورة مختالة بطرازها الأموي، وجامعها الكبير بروعة بنائه الذي شكل الأساس للمسجد الحسيني، الموجود حالياً في وسط المدينة، من دون أن تفقد مقامها وأهميتها في العهد العباسي والفاطمي، وإن تصدع ذلك المقام في الحروب الصليبية، إلا أنها ما لبثت أن استعادت وجودها وحضورها وأهميتها التجارية والاقتصادية، في عهد صلاح الدين الأيوبي بعد هزيمة الصليبيين.

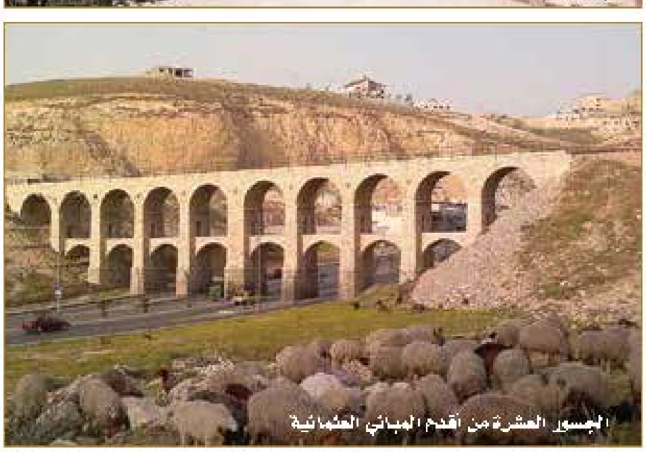

البوابة الجنوبية

تتشح عمّان منذ القدم بحضور تاريخي ثقافي مؤثر في حضارة المنطقة


جامع أبو درويش بالأشرفية


البتراء


مهرجان جرش


الجسور العشرة من أقدم المباني العثمانية

ولأن المدن كالكائنات يكسرها الغزاة أحياناً، خاصة إذا كانوا مفتونين بالقوة والحروب والدمار، فقد انكسرت عمّان أمام همجية التتار، الذين انتهكوا حرمة الحضارة، وبراءة المدن. وبين المماليك والتتار، وصل الطاعون إلى بلاد الشام في عام (١٣٤٧م) فأفنى سكان المدن وعمّان من جملتها، لتختل موازين الجغرافيا والتاريخ، والكائنات، بتوالي النكبات على عمّان التي أصبحت قرية صغيرة مهجورة، ترتب حزنها ووجعها، ومأساتها، حتى انتبه إليها الشركس في العام (١٨٧٨ والعام ١٨٩٢) لتشهد المدينة بذلك تحولاً مهماً في نشاطها على المستويات كافة، ليتخذها العثمانيون مركزاً عسكرياً تنطلق منها جيوشهم، في العام (١٨٩٨) وبعد انسحابهم منها عام (١٩١٨)، استوى لها تحولها الحضاري، والمعرفي والثقافي الذي رسخه استقلال الأردن من مستعمريه في العام (١٩٤٦).

وحين نستقرئ ذاكرة المدينة الحضارية، بعين الحاضر، تنهض أمامنا المدينة بعراقتها الحضارية والثقافية، وهويتها الإسلامية، التي جعلت منها مركزاً مهماً لحوار الثقافات والأديان والحضارات.

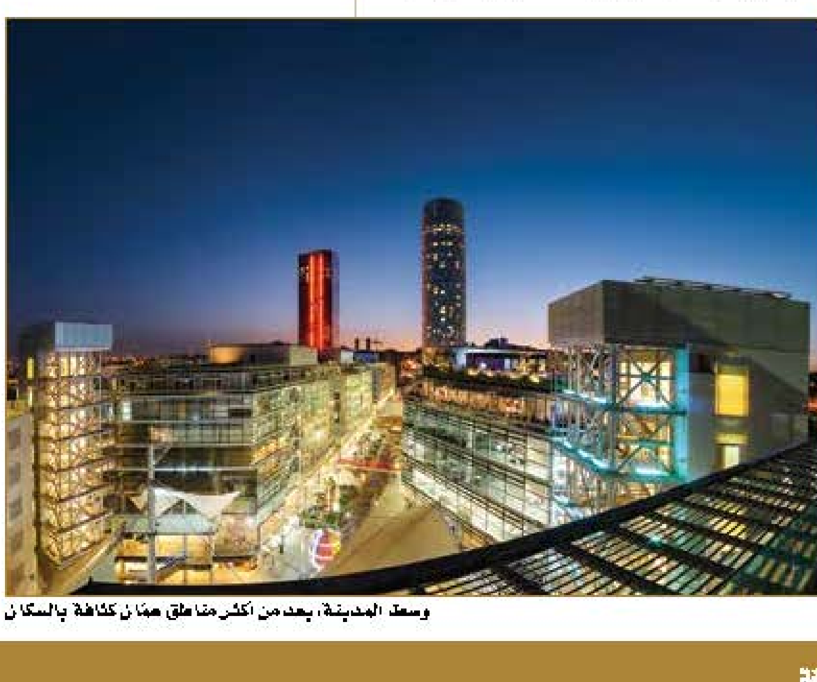
فمشهد عمّان الثقافي مشهد غني، يشهد له دوره الفاعل في المشهد الثقافي العربي، وذلك من خلال الأنشطة المختلفة في المجالات الإبداعية والفنية، التي تقوم عليها مراكز ثقافية أخذت على عاتقها ترسيخ مفردات النهضة، ومفردات التحول الحضاري، المنسجم مع التحولات العصرية، كالمكتبة الوطنية، والمركز الثقافي الملكي، ومركز الحسين الثقافي، إلى جانب العديد من المؤسسات التي تفعّل المشهد الثقافي في عمان، وتوسع دائرة تأثيره وفاعليته، محلياً وعربياً كمؤسسة نور الحسين لشؤون المرأة والطفولة والأسرة، ومؤسسة آل البيت للفكر الإسلامي، ومجمع اللغة العربية، والجمعية العلمية الملكية، ومركز هيا الثقافي لرعاية الطفولة، ومنتدى الفكر العربي الذي يهدف إلى بلورة الفكر العربي المعاصر وتطويره ونشره ودراسة العلاقات الاجتماعية والثقافية في الوطن العربي، ومؤسسة شومان الرائدة في الأردن في مجال العمل الثقافي بدعمها للبحث العلمي وتوفير أسباب النهوض بالثقافة والفنون والإبداع، سواء من خلال أنشطتها التي تميزت بها أو بمكتبتها الضخمة أو بالجوائز التي تطلقها، كجائزة شومان لأساتذة العلوم في المدارس، وجوائز الباحثين العرب الشبان. وجائزة شومان لأدب الطفل، وغيرها ما جعل المؤسسة منارة ثقافية عربية، تمثل الفعل الحضاري للمملكة الأردنية الهاشمية، منطلقة من أصالة الفعل الحضاري لمدينة عمّان.

إلى جانب الجمعيات والنقابات والروابط المختلفة كرابطة الكتاب الأردنيين، ونقابة الصحافيين الأردنيين، ونقابة الفنانين الأردنيين، وجمعية المكتبات الأردنية، وجمعية النقاد الأردنيين، واتحاد الناشرين الأردنيين، ورابطة الفنانين التشكيليين، ومركز الأردن الجديد للدراسات، والمعهد الملكي للدراسات الدينية، والجمعية الأردنية لحماية حقوق المؤلف، والجمعية الملكية للفنون الجميلة. فضلاً عن المكتبات كمكتبة الجامعة الأردنية، والمكتبة العامة لأمانة عمّان، ومكتبة مركز الحسين الثقافي، والمكتبات المتخصصة مثل مكتبة دائرة الآثار، ومكتبة دائرة المطبوعات والنشر، ومكتبة وزارة التخطيط، ومكتبة البنك المركزي، ومكتبة وزارة الخارجية، ومكتبة



أزياء شعبية أردنية شركسية في متحف الأزياء الشعبية

استقرت على اسمها عمّان في العهد الأموي وأصبحت مركزاً تجارياً يربط بصرى ودمشق بجزيرة العرب



وسط المدينة، يعد من أكثر مناطق عمّان كثافة بالسكان



نصب الشعلة شعر في حب عمان



المدرج الروماني



المدينة الطبية في دابوق



البركة الأموية خزان أرضي بناه الأمويون



احتفال شعبي بمئوية المدينة

وزارة التربية والتعليم وغيرها من المكتبات.

ولأن عمان حاضرة للحوار الثقافي بين الثقافات، كان لا بد لها من أن تحتضن مراكز ثقافية أجنبية، تسهم في تفعيل الحوار الثقافي والحضاري، في المدينة والمنطقة، كالمركز الثقافي البريطاني، والمركز الثقافي الأمريكي، ومعهد غوتة، والمركز الثقافي الفرنسي، والمركز الثقافي التركي، والمعهد الثقافي الإسباني العربي وغيرها.

وبالتالي فإن الحراك الثقافي في مدينة عمّان حراك واسع الطيف، بأصالته، وتنوعه وامتداده وفاعليته، بما تقدمه تلك المؤسسات الثقافية، رسميةً كانت أم أهلية مدنية، من أنشطة وفعاليات في مجالات الفنون الإبداعية المختلفة، سواء المرئية أو المسموعة أو المقروءة، أو التفاعلية، لتقدم مشهداً ثقافياً غنياً، فاعلاً، ومتفاعلاً، باستضافاته للثقافات الأخرى، وبإضافاته إلى تلك الثقافات، على خلفية من الحوار الثقافي الذي تتمحور حوله الرؤية الثقافية في المملكة الأردنية الهاشمية، وفي عمّان على وجه الخصوص.

وكأنَّ عمّان التي ثقفها الزمن، وأورثها التاريخ كينونتها، مدينة تختبر حضورها الثقافي في مرآة العالم، بحضورها الثقافي الفاعل، سواء عبر الحركة الإبداعية؛ شعراً وقصة ورواية ومسرحاً، وموسيقا، وفناً تشكيلياً، وغناء، أو عبر ندواتها الفكرية والثقافية ومعارضها الدولية للكتاب، ومواسمها الثقافية والتراثية والاجتماعية، ومهرجاناتها المختلفة التي تنهض بها مؤسساتها وهيئاتها الرسمية والأهلية، كمهرجان صيف عمان، الذي تنظمه أمانة عمّان الكبرى، ومهرجان موسيقا البلد، ومهرجان الأردن بفعالياته الموسيقية والسياحية والفنية بشكل عام، ومهرجان قلعة عمّان، ومهرجان المسرح الأردني، ومهرجان ليالي المسرح الحر، ومهرجان الأردن الدولي للأفلام، وغيرها من المهرجانات التي تقدم صورة مشرقة للمشهد الثقافي في عمّان وفي الأردن، ما يرسخ فكرة الحوار بين الثقافات، والدور الفاعل للثقافة في تقريب المسافة بين الشعوب، والمجتمعات، والحضارات الإنسانية.

هكذا تتفرد عمّان بقلعتها، بجبالها وأبراجها، بشوارعها وجسورها وحدائقها وملاعبها وبيوتها وآثارها، ومشهدها الثقافي، وأصالة رؤيتها، ورسوخ فعلها وفاعليتها في ذاكرة الزمان والمكان، حارسة للحوار الثقافي في المشهد الإنساني؛ لأن الثقافة تكمن في جوهر العلاقة بين الكائن والمكان، عبر التبادل المعرفي بين ذاكرة راسخة في التاريخ، وبين ذاكرة تستجيب للتحولات الحضارية والثقافية المعاصرة، لتنهض ذاكرة أخرى، هي ذاكرة الحلم الذي يتجدد دائماً بتجدد المدن وكائناتها.

تشهد عمّان حركة ثقافية فنية تسهم في ترسيخ مفردات النهضة والتحول الحضاري

حراك فاعل للمؤسسات الثقافية والفنية الأهلية والرسمية لبلورة الرؤية الحضارية للعاصمة عمّان



خوسيه ميغيل بويرتا

امرأة.. أشبه بالمؤسسة

ماريا مولينير.. أنجزت قاموس اللغة الإسبانية بمفردها

إنّ كانت عملية تدوين قاموس من الأعمال الأكثر صعوبة في العلوم الإنسانية واللسانيات، ولا تنفّذ مشاريع من هذا النوع حديثاً إلا برعاية مؤسسات متمكنة يتعاون فيها العديد من المتخصصين، بالاستناد إلى الحواسيب، فماذا نقول عن امرأة واحدة استطاعت تدوين أهم «قاموس لاستخدام اللغة الإسبانية» بمجهودها الفردي ومن خلف الستار، ومن دون أية مساعدة سواء كانت رسمية أو غير رسمية؟ يعود الشروع في هذا الإنجاز النادر إلى الأعوام التي أعقبت انتهاء الحرب الأهلية الإسبانية، حيث وعت صاحبته المكتبية ماريا مولينير (María Moliner) (من مواليد قرية بانيثا في محافظة سرقسطة عام ١٩٠٠)، ضرورة تصحيح وتوسعة قاموس «الأكاديمية الملكية» الرسمي وإثبات وجودها الشخصي والثقافي، بعد التهميش الذي تعرضت له هي وزوجها من الحكومة الجديدة. كانت حياتها، مثلها مثل حياة معظم معاصراتها صعبة من بدايتها وحتى نهايتها، فأبوها، الذي كان طبيباً عادياً، ترك العائلة وانصرف بلا إياب إلى بوينس آيرس، ما أجبر ماريا على مساعدة أمها وشقيقيها كمعلمة للغة اللاتينية والرياضيات والتاريخ. قبل ذلك، تربت في طفولتها في «المؤسسة الحرة للتعليم» الطليعية بمدريد، حيث درس أيضاً كبار المثقفين والعلماء الإسبان بتلك الفترة، كغارثيا لوركا ودالي وبونيويل وسواهم، واهتمت بشؤون النحو واللغة بتشجيع من مؤرخ الأدب الكبير أميريكو كاسترو، الذي اشتهر ببحوثه عن سيرفانتس والمتصوفة الإسبان وخاصة برؤيته عن تاريخ إسبانيا وثقافتها كنتيجة مثمرة للتفاعل بين العناصر الشرقية والغربية، وليست هذه الأخيرة فقط، كما ذهب إليه التيار الرسمي السائد. بين عامي (١٩١٧ و١٩٢٤) اشتغلت ماريا مولينير في اعداد قاموس اللغة الإسبانية في منطقة أراغون وتعلمت فن إنجاز القواميس، ثم تخرجت في كلية الآداب في سرقسطة بامتياز ونجحت في فحص التوظيف في فريق المكتبيين الوطني، ومارست المهنة في أرشيفات ومكتبات بعض المدن الإسبانية، بما فيها مُرسية حيث تزوجت أستاذاً في الفيزياء وأنجبت ولدين وأصبحت أماً لأربعة بعد ذلك في فلنسية.

تجدر الإشارة إلى أنها صارت أول أستاذة في جامعة مُرسية. رسالتها التثقيفية أصيلة إلى درجة أنها شاركت بين عامي (١٩٢٩ و١٩٣٩) في المهام التربوية للجمهورية الإسبانية في فريق المكتبات، واجتهدت من أجل تنشيط القراءة في أرياف إسبانيا، ونشرت مؤلفات رائدة في علم المكتبات تختص بالوضوح وروح التنوير. لكن، وبعد هزيمة الجمهورية في الحرب نُقلت من منصبها الرفيع إلى أدنى مرتبة في أرشيف وزارة الميزانية بمُرسية، حتى استقرت مع العائلة في مدريد، وقررت خوض مغامرة قاموسها الشهير. في أواخر حياتها، أصيب زوجها بالعمى، ونذرت نفسها للاعتناء به.

وفي مستهل مشروعها الجبّار شعرت ماريا مولينير «بالحنين إلى الطاقات الضائعة»، على حد قولها، وباشرت في منزلها مسلحة ببطاقاتها الصغيرة المستعملة في المكتبات وآلتها الكاتبة القديمة وحسب، ما كانت تظنه قابلاً للإتمام في «سنتين قصيرتين»، تحول إلى مهمة استمرت (١٦) عاماً من العمل المضني والمتواصل. يتذكرها أبناؤها منهمكة في إملاء آلاف البطاقات بالقلم، ثم على تحرير صفحات القاموس في آلة الكتابة النقالة، وبحثاً غالباً في الصحف، التي اعتبرت المؤلفة أنها تحتوي على «اللغة الحية قيد الاستعمال، بحيث تبتكر فيها المفردات في كل لحظة تلبيةً للحاجة»، وكذلك لأن الجرائد تزود الباحثة المنعزلة في البيت بمادة لغوية يمكن التعامل معها. لاحظ علماء اللغة أن ماريا وعت باكراً عسر فن القواميس وعجز قاموس الأكاديمية الملكية عن ضبط المفردة الأساسية للاتكاء عليها في تعريف المفردات الأخرى، أي ما يسمى «درجة الصفر في اصطلاحات التعريف». ولتجاوز هذا العجز،

لجأت إلى علم المكتبات ونظمت التعريفات في بنية تعرف بـ «المخروط اللغوي»، التي هي بمثابة شجرة من الكلمات مع تعريفاتها وفقاً لظروف استعمالها في الواقع، تتصاعد حتى تصل قمتها التي فيها مفردة لا يمكن تعريفها إلا بربطها بأخرى. وبهدف التزاوج بين المفردات ومعانيها الواقعية وبين المفاهيم المترتبة عنها، أرفقت مولينير قاموسها بمجموعة من الرموز ابتكرتها لاستدعاء القارئ إلى التبحر عبر صفحات مجلديه لتدقيق المعاني وإيجاد علاقات خفية بين الكلمات في تجربة ممتعة استفاد منها أيّما استفادة، الكتّابُ والصحافيون الإسبان ومتعلمو لغة دون كيشوت الأجانب، وإن كان القاموس ليس سهل الاستخدام لدى الاطلاع عليه للمرة الأولى. بالمناسبة، عانى عُمال المطبعة أثناء صناعة أحرف القاموس ورموزه المتنوعة والمتعددة الأحجام، إلى درجة أن أحدهم كتب رسالة للمؤلفة رجاها فيها بالتوقف عن تعقيد النشر، وعن إدخال التعديلات من أجل الانتهاء من الطباعة بسلام. كان غرضها الطموح والنبيل منح القراء كل الألفاظ والمفاهيم الإسبانية الممكنة لتسمية الأشياء وللتعبير عن فكرة معينة. والنتيجة هي قاموس فكري، أولاً، وقاموس إعرابي يفيد الطريقة المتعارف عليها لتركيب الكلمات والجمل حسب السياق، ثانياً، وثالثاً قاموس مرادفات على غرار هذا النوع من القواميس التي ستنتشر فيما بعد في شبكة الإنترنت، حتى في مضمار اللغة العربية التي نفى لغويوها منذ القدم وجود مرادفات أصلاً.

وعلى الرغم من أهمية هذا الإنجاز اللغوي الإسباني ونجاحه وانتشار استخدامه بين الجمهور، فإن الأكاديمية الملكية الإسبانية رفضت ضم مؤلفته إلى صفوفها فيما يعتبر خطأً ضخماً ومخجلاً اقترفته هذه الأكاديمية بعد الإصغاء إلى صوت بعض أعضائها المعادين للقبول بترشيح ماريا مولينير لكونها امرأة، من جهة، ومن جهة أخرى لعدم تتبعها الخط الأكاديمي التقليدي وإحراجها للأوساط الرسمية بإصدارها هي وحدها قاموساً جيداً ومنافساً لقاموس الأكاديمية. أحد أعضاء هذه المؤسسة التي تعود إلى القرن ١٨ اتهم المؤلفة بتفاديها تسجيل المفردات البذيئة في مؤلفها، الأمر الذي قد يمكن تفهمه ضمن مشروعها التربوي الساعي إلى خلق فضاء لساني لممارسة اللغة وليس لإحصائها حالماً، ربما، بمجتمع مهذب يقلل من استخدام المفردات الفظة المعبرة عن الحقد والذكورية والعنصرية.

ومهما يكن الأمر، فإن الحق أن الأكاديمية الملكية للغة الإسبانية أضاعت فرصة عضوية امرأة لغوية، وإنسانة استثنائية ساهمت في تطوير إحدى أهم لغات المعمورة أكثر من معظم اللغويين الإسبان. بالمقابل، ازداد الاهتمام بمؤلَّف ماريا مولينير إثر المقالة الجميلة التي كتبها الروائي الكولومبي العظيم، غابرييل غرثيا ماركيز بعنوان «المرأة التي كتبت قاموساً»، حيث وصفه بـ «إنجاز بطولي لا يكاد توجد له سوابق»، وأردف: كتبت هي وحدها، في منزلها، بيدها، قاموس اللغة الإسبانية الأكثر استكمالاً والأكثر إفادة والأكثر إيحاءً والأكثر متعة. (جريدة الباييس، ١٠ شباط/فبراير ١٩٨١)، برغم أنه تنقصه ذخيرة اللسان الإسباني الهائلة في أمريكا اللاتينية. وكما قال صاحب «مئة عام من العزلة» في هذه المقالة التكريمية المنشورة بعد بضعة أيام من وفاة ماريا مولينير، عاشت مؤلفة القاموس لتدوينه إلا أنها لم تعش لتوسيعه. نعم، لقد أصابها تصلّب شرياني في الدماغ، بينما كانت في خضم العمل للطبعة الثانية وبقيت تحت رعاية اثنين من أبنائها منذ عام (١٩٧٤) وحتى رحيلها. لكن دار النشر غريدوس، المسؤولة عن القاموس، استأنفت المشروع، مع تحفظ ورثتها، وأصدرت طبعة جديدة في الذكرى السنوية الخمسين للطبعة الأولى، مع زيادة (٥٥٠٠) مفردة، أغلبها من أمريكا اللاتينية، ما رفع مجمل مفردات القاموس إلى (٩٢٧٠٠) مفردة، مصحوبة بنسخة إلكترونية. وكما اعترف عبدالفتاح كيليطو في محاورة صحافية أنه سوف يصطحب إلى الجزيرة المنعزلة المنشودة «لسان العرب» لابن منظور، وهو قاموس ممتع للغاية بل موسوعة حقيقية لكل ما يتضمنه العالم من ألفاظ ومعانٍ لحضارة ضخمة في أوج ازدهارها، فلمَ لا يؤثر معجبو لغة سيرفانتس وماركيز قاموس ماريا مولينير ليس لمجرد استعادة مغامرة امرأة مثقفة وحريصة على صقل وإثراء عقول مواطنيها، وإنما للاستمتاع البحث بسبر أعماق الذات/الآخر المتناثرة في متاهات لغة أم حافلة بالنوادر اللفظية وبالمفاجآت الوجودية.

من المعروف أن عملية تدوين القواميس من أكثر الأعمال صعوبة في العلوم الإنسانية

من دون أي مساعدة رسمية أو أهلية وبجهودها الفردية استطاعت أن تثبت وجودها الشخصي والثقافي

برغم أهمية إنجازها اللغوي ونجاحه فإن الأكاديمية الملكية الإسبانية لم تعترف به لكونها امرأة وقامت منفردة بتأليفه



شكّلت همزة وصل بين ضفتَي المتوسط

صقلية
جزيرة أوروبية بأجواء عربية

صقلية تاريخ حافل بالثقافة والفن، مثّلت همزة وصل بين أوروبا وإفريقيا، ووصفها الرحالة العربي ابن حوقل بأنها لا تضاهيها مدينة أخرى، ارتاح على شاطئها عوليس بطل ملحمة هوميروس الإلياذة قبل عودته إلى إتاك، سكنها الفينيقيون، ثم تلاهم اليونانيون الذين أسموها تبعاً لشكلها ذي الرؤوس الثلاثة «ترِيناكيا».



خلف أبوزيد

احتلها الرومان ثلاثة قرون، ثم فتحها العرب، وظلوا بها مدة تقارب قرنين من عمر الزمان، تركوا خلالها على أرض الجزيرة كثيراً من عاداتهم وتقاليدهم، كما تركوا ألفاظاً عربية كثيرة امتزجت باللغتين الصقلية والإيطالية حتى أصبحت من مفردات الحياة اليومية، ولاتزال مدن وأماكن كثيرة في صقلية تحمل أسماء عربية، لا سيما أسماء القلاع والمراسي والشوارع حتى اليوم.

والأمر الذي يثير الانتباه أكثر في معالم وآثار جزيرة صقلية، الاحتفاء بالطراز الإسلامي، وكيف اقتبس رجل الشمال النورماندي عن الرجل المسلم فنونه وعلومه وحضارته، التي كانت قد ازدهرت في بلاطات الخلفاء بالقاهرة ودمشق وبغداد وقرطبة، ومن أهم القصور التي شيدت

> لاتزال مدن وأمكنة كثيرة في صقلية تحمل أسماء عربية حتى الآن



ومازالت باقية إلى اليوم شاهداً على عمق الأثر العربي المعماري، قصر العزيز الذي بناه العرب في العهد النورماندي، والذي لايزال شاهداً على البصمة الحضارية العربية في تلك الجزيرة الإيطالية، حيث تظهر على واجهة مدخل القصر آثار لكتابات عربية، وقصر القبة وقصر الفوارة البديع، ومن الأمور التي تؤكد أيضاً عمق الأثر العربي والإسلامي المعماري الآيات القرآنية التي كتبت على كاتدرائية باليرمو عاصمة الجزيرة، التي اشتهرت بالرسومات والزخارف ذات الطابع العربي، وأن هذه الكاتدرائية لم تكن سوى مسجد بني على طريقة مهندسي العرب القدامى الذين وفدوا إلى الجزيرة مع الفتح العربي.

وتعد هذه الكاتدرائية الآن من بين أهم المعالم السياحية العالمية التي تشهد زيارات الآلاف، نظراً لكونها منارة للتعدد الثقافي والديني، ومنبراً للتسامح والتصالح بين ضفتي الشمال والجنوب الغربي الأوروبيين المسلمين والمسيحيين، وللكاتدرائية شكل يشبه المسجد تماماً: قبة مدورة في الوسط وصومعة طويلة كانت تمثل المئذنة التي ينادي من خلالها المؤذن للصلاة، وقد تميزت بشكلها الذي يشبه قباب زوايا الأولياء الصالحين في المدن التونسية والجزائرية والليبية، والصومعة ولئن تخللها جرس الآن يتم دقه في أوقات الصلاة المسيحية، إلا أنها لاتزال تحتفظ بطابعها الإسلامي الواضح في الشكل والطول خدمة لوظيفة الأذان.

لاتزال جزيرة صقلية تحتفظ بالطابع العربي في مدنها وشوارعها وأسواقها، ففي مدينة «مارسالا» التي كانت تسمى مرسى علي، لايزال العديد من أحيائها وشوارعها وألقاب أبنائها يحمل أسماء عربية، كما أن الزائر لأحيائها القديمة، يمكنه مشاهدة بيوتها القديمة ذات التصميم الشرقي، الذي يعتمد على باحة الدار التي لا يحدّها سقف، والتي عادة ما تتوسطها نافورة مياه، حيث تتوزع الغرف على الجوانب الأربعة، ويبدو الأثر العربي واضحاً في شوارع باليرمو العاصمة، التي تحمل أسماء عربية واضحة، ولعل شارع العطارين الذي يبدو أنه تخوم المدينة العتيقة، من أبرز تلك الشوارع العربية باسمه وطابعه، وهو عبارة عن ممر طويل تشكل بين منازل لها الطابع نفسه لمنازل قرية سيدي بوسعيد التونسية السياحية، وشبابيك مقوسة تخرج على استقامة الجدران بلونها الأزرق القاني وزركشتها التي تحمل الطابع العربي الأموي في تشكيلها، لأنها تعود إلى فترة الفتوحات العربية الإسلامية، التي انطلقت من تونس سنة (٦٢٠) للميلاد، حيث تبدأ دكاكين العطارين، التي تحتوي على أنواع البخور والعطارة والبهارات والنباتات العربية المعروفة، كالزعتر والإكليل والنعناع المجفف وغيرها.

معالم وآثار الجزيرة تحتفي بالطراز العربي الإسلامي وفنونه وعلومه وحضارته

شارع العطّارين يحتوي على دكاكين الأعشاب والتوابل التي تحمل أسماءها العربية



المدرج الروماني في صقلية


مسرح ماسيمو بيليني في كاتانيا


الباروك الصقلي في كاتانيا


عناصر من العمارة الإسلامية بالجزيرة


باليرمو

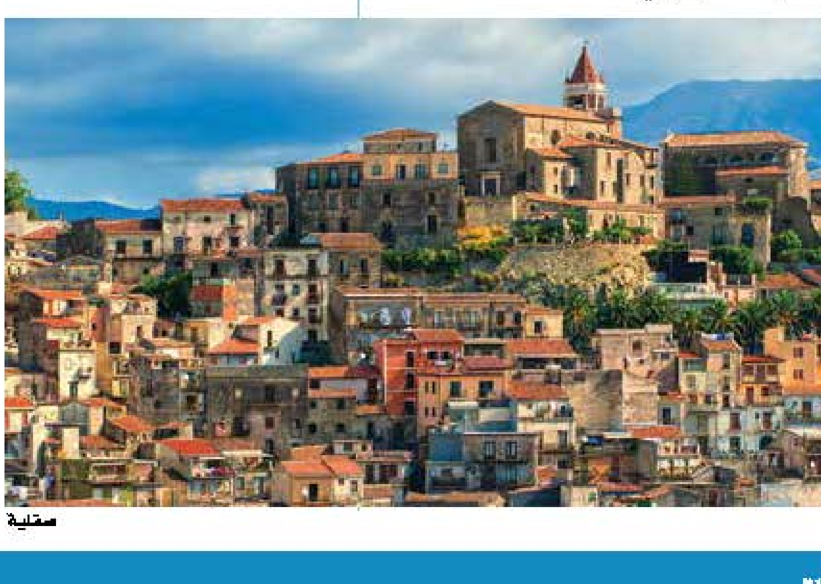

أغريجنتو

ويؤكد الباعة أن تلك الحشائش يستعملها السكان الصقليون للتداوي عوضاً عن الذهاب إلى الصيدليات، والتداوي بالأعشاب من أمراض الزكام والسمنة وغيرها متأصل في الجزيرة، منذ قدوم العرب إليها، كما يظهر الطابع العربي واضحاً في سوق منطقة فوشيريا، حيث يبدو المشهد أمامنا وكأننا في أحد أسواق البلدان العربية، خاصة أسواق المغرب والمشرق العربي، حيث تصطف أكوام الزيتون الأخضر تجاورها بسطات احتشدت فيها باقات إكليل الجبل والتوابل الحمراء، تقابلها بسطات وضعت عليها أسماك خرجت من عمق البحر لتتلألأ كالفضة تحت أشعة الشمس.

يبدو الأثر اللغوي العربي واضحاً في اللهجة الصقلية، وفي العديد من الألفاظ العربية التي دخلت نسيج اللهجة الصقلية ونقلت إلى الإيطالية، وهي في معظمها تشير إلى المجال الزراعي والري والأدوات المتعلقة بالمزارع والأدوات المنزلية، ومنتجات التربة، حيث يدين الصقليون للعرب بزراعة الموالح كالبرتقال والليمون، فقد دخلت هذه المزروعات منذ سيطرة العرب على الجزيرة، ومازالت قائمة إلى اليوم، وأيضاً في أسماء الموازين والمكاييل والألفاظ البحرية في اللغة الإيطالية من أصل عربي، كما يمكن سماع العديد من الكلمات العربية في اللهجة الصقلية، مثل كلمة زقاق التي تعني الشارع الصغير، وكلمة مسكينو التي تعني المسكن في اللغة العربية، وكلمة cassata من قشطة، وtanura من تنور (الفرن)، وzaffarana من زعفران، zagara من زهرة، وzibbibbu من زبيب، وzuccu من ساق، إلى جانب مئات الكلمات العربية، التي تطعم العامية الإيطالية الصقلية في المقاهي المنتشرة في كل مكان، وهي تضج بلعب الدومينو والدامة، وفي الآيات القرآنية المجيدة المخطوطة على أبواب وجدران جوامعها القديمة، التي تحولت إلى كاتدرائيات وكنائس.

ويتأكد الحضور العربي في ثقافة الجزيرة بالموسيقا العربية، التي تُسمع بين الأزقة، وهي تشبه المألوف المغاربي، وخاصة المألوف الجزائري والتونسي، وهي موسيقا أندلسية تعود إلى زمن خروج العرب المسلمين من الأندلس، وتعمل الآن فرقة المعجزة الصوتية الموسيقية في الجزيرة على إحياء التراث الموسيقي والغنائي العربي، مستخدمةً آلاتٍ موسيقية وترية وإيقاعية عربية، مثل العود والناي والقانون والدف وكمان الساق وغيرها من الآلات الموسيقية الشرقية، حيث تعمل هذه الفرقة على تلحين الأغاني الإيطالية الصقلية (روزا اليستريري)، التي تشبه في أسلوب غنائها الغناء العربي.

يتأكد الحضور العربي في ثقافة الجزيرة من خلال الأثر اللغوي والموسيقا وفن الطبخ


صقلية

فضل العرب على الحضارة الغربية



مصطفى عبدالله

هل صحيح أن للحضارة العربية الإسلامية فضلاً على النهضة الأوروبية، للمفكر الدكتور عبدالرحمن بدوي كتاب يتناول فضل العرب في هذا المجال، ومن المعروف أن العامل الذي ساعد القارة الأوروبية على الخروج من ظلام العصور الوسطى إلى عصر الأنوار الحديثة يتلخص في حركة الترجمة الرائعة من اللغة العربية إلى اللغة اللاتينية – لغة أوروبا قبل ظهور لغاتها الحديثة– فقد ترجم الأوروبيون ما وصل إلى أيديهم من إنتاج علماء وفلاسفة بدءاً من: الفارابي، والكندي، وابن سينا، وابن الهيثم، والخوارزمي، وثابت بن قرة، والبيروني.. إلى ابن رشد. وكان لهذه الآثار المترجمة فضلها في إعادة العقل إلى القارة الأوروبية، وبدء مخاض النهضة بصراع بين أهل العلم ورجال الكهنوت، وقد تحمل العلماء معاناة كبيرة وذاقوا عذاباً مراً حتى انتصر الفكر العلمي، بعد قرون من المقاومة، وعندئذ عبرت أوروبا من ظلمة العصور الوسطى إلى عصور النور الكلاسيكية الجديدة، ومنها إلى عصر النهضة وما تلاه من عصور.

وقد تمثل ذلك في الانتباه إلى أهمية العلوم والإعلاء من قيمة الفنون والآداب: فظهرت مناهج البحث التجريبي ومناهج الفكر النقدي ومناهج البحث الأدبي، كما ظهرت مؤلفات أوروبية جديدة عما كان مألوفاً في العصور الوسطى، فظهر «لوب دي فيجا» و«سيرفانتس»، وظهرت المسرحية الغنائية «الأوبرا»، وظهر فن «الركوكو»، وإبداعات فناني القرنين السابع عشر والثامن عشر في التصوير وغيره من الفنون التي لاتزال محفوظة في متاحف أوروبا وأشهرها: «اللوفر»، و«المتحف البريطاني»، ومتاحف فرانكفورت وبرلين، إلى جانب المتحف المفتوح في ميادين روما وشوارعها.

> **حركة الترجمة التي قادها العرب أخرجت أوروبا من ظلام العصور الوسطى إلى الأنوار الحديثة**

ولم تكن هذه الفنون تلقى القبول الحسن من بعضهم، بل إن بعض رجال الكنيسة في ذلك الوقت كانوا يسألون المريض الذي يذهب شاكياً من مرض: «هل ذهبت إلى المسرح؟ فإذا أجاب بـ «نعم»، قالوا له: «هذا سبب علتك»!

لم يكن الأمر سهلاً، ولكن التغيير والحروب، التي خاضتها أوروبا للتخلص من العقليات المسيطرة هو الذي أدى إلى نهضتها وتقدمها.

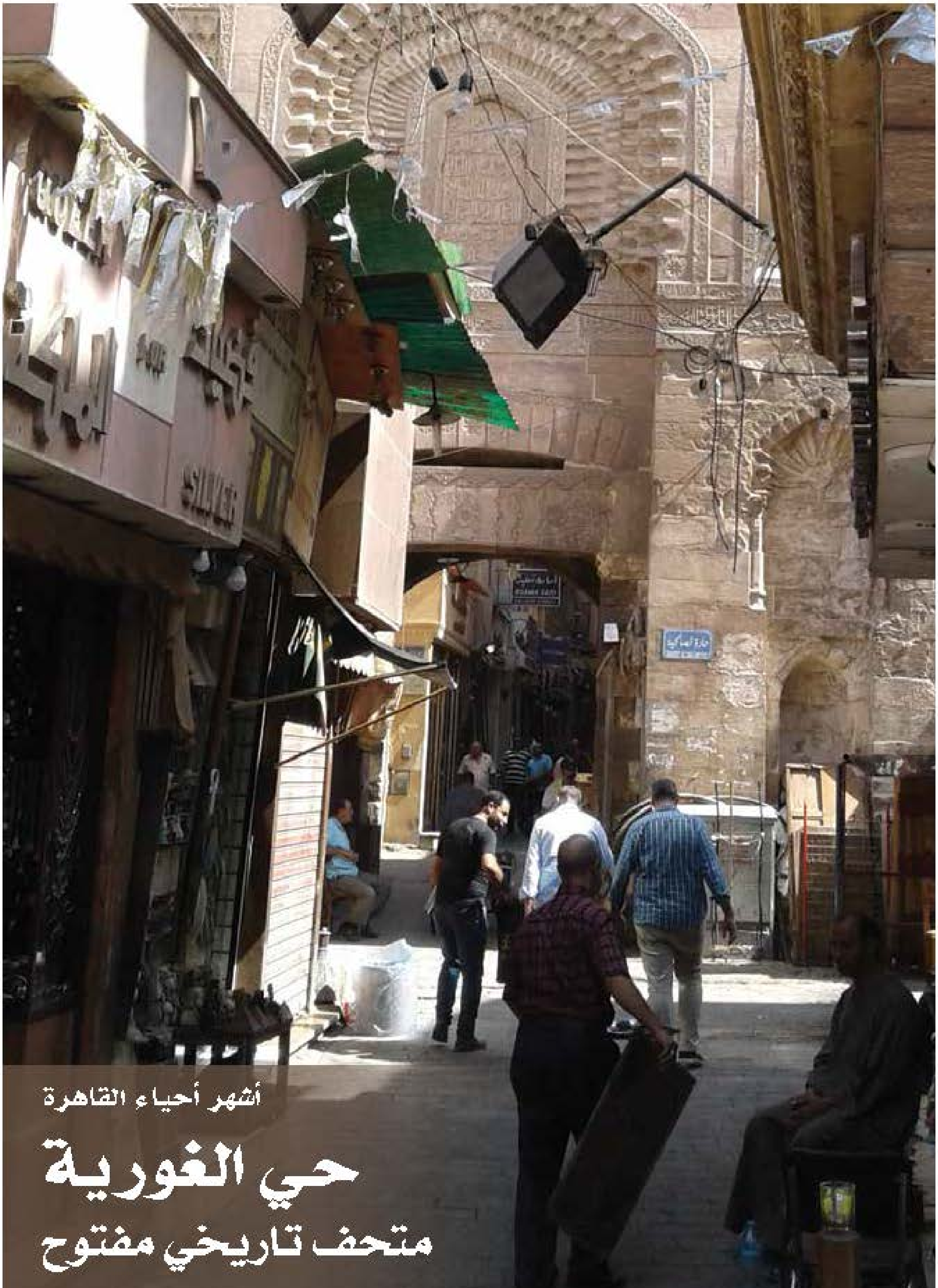
وللعقاد رأي مهم في هذا الموضوع: فهو يقول عن تأثر الحضارة العربية المعاصرة بعلوم الغرب ما يلي: «ذلك سداد الديون، وكثيراً ما يكون سداد الديون غير مقصور ولا مشكور، ولا سيما ديون الحضارات الإنسانية، التي تتوارثها الأمم دواليك بين الأخذ والعطاء»، ويضيف: «إن الغرب أخذ الكثير من الشرق: أخذ منه العقائد السماوية، وآداب الحياة والسلوك، وفنون التدوين والتعليم».

ويقصد العقاد بـ«العقائد السماوية» كل ما عرفه الأوروبيون الأقدمون عن السماء وأفلاكها ومداراتها وسلطانها المزعوم على الأرضين، وطوالعها النافذة في جميع الأحياء، سواء ما انطوى منها تحت عنوان «علم الفلك» أو تحت عنوان «الكهانة والتنجيم».

ويثبت العقاد أن الأوروبيين تلقوا عقائدهم عن الأسبوع وأرباب الأيام وسلطانها على الأحياء، أو على الأحداث والزروع والضروع عن العرب، بل إن الأسماء الإفرنجية للأيام تحمل هذا التأثر بالطابع العربي القديم عن العقائد السماوية، وفي الجزء الأول من كتاب «إخوان الصفاء» جاء ما يلي عن ساعات الأيام: «اعلم أن الليل والنهار وساعاتهما مقسومة بين الكواكب السيارة، فأول ساعة من يوم الأحد.. للشمس، وأول ساعة من يوم الإثنين.. للقمر، وأول ساعة من يوم الثلاثاء.. للمريخ، وأول ساعة من يوم الأربعاء.. لعطارد، وأول ساعة من يوم الخميس.. للمشتري، وأول ساعة من يوم الجمعة.. للزُهرة، وأول ساعة من يوم السبت. لزُحل».

ويتحدث العقاد كذلك عن أمثلة كثيرة توضح فضل علوم العرب في الجغرافيا، والفلك، والرياضة، والطب، والكيمياء، والطبيعيات: فمثلاً يذكر أن «الشريف الإدريسي» صاحب «نزهة المشتاق في اختراق الآفاق» صنع لملك صقلية «روجر الثاني» في القرن الثاني عشر كرة من الفضة زنتها أربعمئة رطل رومي ليضع عليها معالم الكرة الأرضية، وقد وضع الإدريسي خرائط لمنابع النيل ووصل إلى فكرة كروية الأرض، أو كما تخيلها «كُمثرية»، وهناك الرحالةُ المشهورون مثل: «المسعودي»، و«ابن حوقل»، و«ياقوت الحموي»، و«البيروني» وغيرهم ممن لم يتركوا مدوناتهم، وإن تركوا بصماتهم اللغوية على فنون الملاحة، التي لاتزال في لغات أوروبا تُنطق تحريفاً للأصل العربي ومن ذلك: Tare من طرح السفينة، من الفُلك، وCaifata من القلفطة، وAmiral من أمير البحر، وArsenal من دار الصناعة، وRisk من رزق، وAvala من كلمة حوالة، وكلمة Avaar من كلمة عوار، وكلمة Wissil من وصل، وCalibre من كلمة قالب، وكذلك في مصطلحات علم الفلك والكيمياء ما يزيد على خمسة آلاف كلمة أصلها عربي، وكُتبت عن نطق محرف يتماشى مع قواعد اللغات الغربية.

ويُعد العقاد لنقطة مهمة بين الحضارتين الشرقية والغربية، فهو لا يشعر بأي إحساس بالتدني نحو حضارة الغرب، لأن فضل العرب وحضارتهم الشرقية لا تقوم بغيره الحضارة الغربية، ولكنه يحدد النقطة الفارقة في تقدم الغرب من الناحية المادية وتوقف الشرق عن المنافسة في كلمة سر واحدة هي «اختراع الآلة»، فاختراع الآلة هو الذي ساعد الإنسان الأوروبي على التطور واستخدام العقل، بدلاً من عضلاته وتوظيف الآلة فيما كان يقوم به الإنسان، ولهذا الاختراع فضل آخر إذ جعل الغرب يستغني عن الرق والعبودية، لأن عمل الآلة أوفر من تشغيل البشر واستعبادهم وإطعامهم، وبهذا الاختراع قفز المجتمع الغربي في نموه المادي بشكل لم يسايره الشرق فيه.



أشهر أحياء القاهرة

حي الغورية

متحف تاريخي مفتوح

مليئة هي القاهرة بالأحياء العريقة، عراقة الماضي الضارب بجذوره في أعماق التاريخ.. فعند التجول في أحيائها، خصوصاً حي (الغورية) بالقاهرة، بداية من أول شارع المُعز لدين الله بالجمالية، تلتقط أنفاسك وتنساب إلى رئتيك طوال السير بالحي روائح البخور والعطور، خلاصة الورد والفل والعنبر والمسك، وتندهش وأنت تتطلع إلى المباني الأثرية بجدرانها العتيقة وصمودها كل تلك السنوات..


عمر إبراهيم محمد

القاهرة مدينة عريقة بالأحياء التاريخية والمباني الأثرية

حي الغورية ملهم للشعراء والأدباء تغنوا به وألفوا عنه الروايات والقصص

المآذن تناجي السماء، المسجد والسبيل والكُتاب مازالوا بألقهم، شبابيك المشربيات على المباني، غزل دقيق من خشب الخرط بأيدي صُناع مهرة.. ذكريات وحواديت حي مازال يحمل في جعبته عبق الماضي وعراقته. وقد سُمي الحي قديماً بحي (الشرابشيين) لتميزه بصناعة ملابس السلاطين، ويضم الحي الكثير من الآثار الإسلامية من العصور الفاطمية والأيوبية والمملوكية والواقع أغلبها بشارع (المُعز لدين الله الفاطمي)، أشهر شوارع القاهرة على الإطلاق، وهو المتحف المفتوح لكل الزوار من كل حدب وصوب، وبالقرب منه مناطق الدرب الأحمر والأزهر والحُسين والنحاسين والصاغة وغيرها.

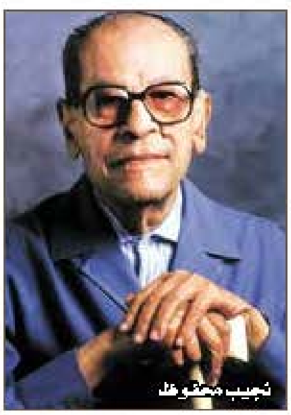
وعن الحي وما يدور فيه وفي مصر، كتب الأديب العالمي الراحل (نجيب محفوظ) ثلاثيته الخالدة (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية) وغيرها من الأعمال الأخرى التي سطرت تاريخ مصر. كما يضم الحي منطقة (الخيامية) التي اشتهرت بصناعة الأقمشة الملونة، والتي تُستخدم في السرادقات، وقديماً بحياكة كسوة الكعبة المشرفة بخيوط من الذهب والفضة، والآن ببيع الأقمشة والمفروشات وتجهيز العرائس. وتقع منطقة الخيامية أمام باب زويلة بالقرب من منطقة (تحت الربع) وحاز المكان اسمه من السلطان أبو النصر قنصوه الغوري الشركسي الذي أسسه، والغوري آخر سلاطين دولة المماليك في مصر (١٢٥٠-١٥١٧) والذي تولى زمام البلاد عقب فترة اضطراب اقتصادي سببها اكتشاف البرتغاليين طريق رأس الرجاء الصالح، الذي أدى إلى تراجع دور مصر التجاري في الربط بين الشرق والغرب.

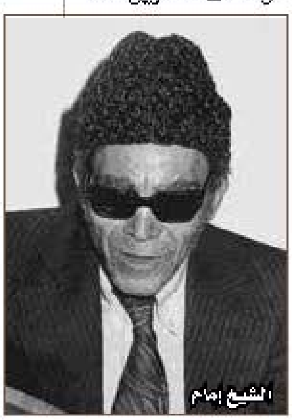
وكان السلطان الغوري قد أبدع في إنشاء (مجموعة الغوري) المعمارية، وهي واحدة من ثلاث مجموعات أثرية بمصر تضم إلى جانبها مجموعتي قلاوون وقايتباي

وأولى منشآت مجموعة الغوري بالحي (المسجد والمدرسة المُعلقة)، حيث يفاجئك شموخ مبانيها على يمينك من شارع الأزهر في صحنها الواسع، وقد شهدت إيواناتها عبر التاريخ حلقات تدريس المذاهب الفقهية الأربعة. وفي البناء نفسه توجد (قبة الدفن) التي أعدها الغوري ليدفن فيها عند وفاته، ولكن لم يُدفن فيها، حيث قتل بالشام في معركة مرج دابق بالقرب من حلب.. وتحولت القبة إلى (مقعد الغوري) أو قصر ثقافة الغوري الآن.

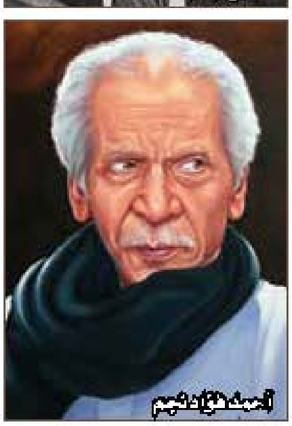
وإذا عرجت على جامع الأزهر، ستشاهد بجواره (وكالة الغوري)، وهي نموذج للخانات القديمة أو فنادق العصور الوسطى التي انتشرت في العصر الأيوبي، وقد صممت الوكالة على غرار معظم الوكالات الإسلامية الأثرية، على هيئة أربعة طوابق، في كل طابق (٢٨) غرفة على هيئة مستطيل تتوسطها نافورة من الفسيفساء.. وكان للتاجر جناح خاص والطابق الأول لعرض البضائع، والثاني للمبيت، والثالث لتخزين ما زاد من البضائع، كما خُصص طابق للدواب.

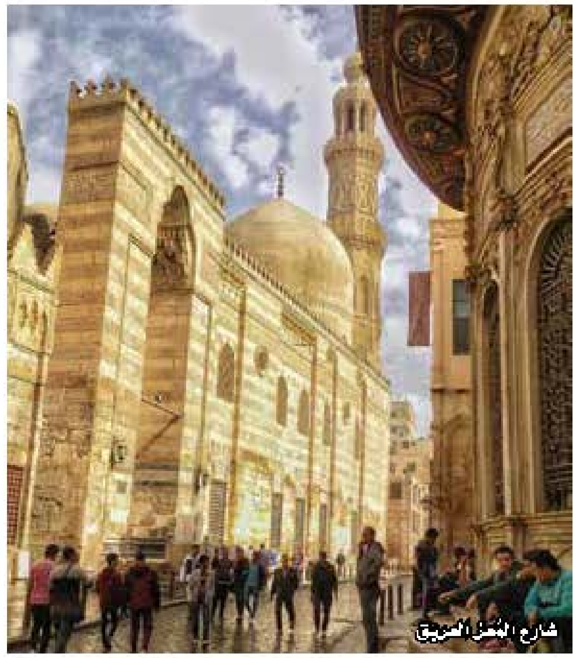
وفي حي الغورية أكثر من جامع، أشهرها: جامع (المؤيد شيخ المحمودي) والذي بُني في القرن التاسع الهجري، ومدخل الجامع من أجمل المساجد بمصر، وعليه نجد باب مدرسة السلطان حسن التي نقلها المؤيد شيخ المحمودي بعد ما أغلقها، حتى لا يستخدمها منافسوه على العرش كمكان لضرب القلعة (مقر الحُكم) كما حدث من قبل. وللأسف المكتوب مكتوب، فلقد صعد منافسوه إلى المدرسة وحاصروه. وتؤكد الوثائق أن المكان الذي اختاره المحمودي


نجيب محفوظ


الشيخ إمام


محمد قنديل


أحمد فؤاد نجم


شارع المعز العريق

لبناء مسجده المُلاصق لباب زويلة، هو ذاته الذي سُجن به عندما كان مملوكاً، وقد نذر لله أن يبني مسجداً إذا استرد حريته، وحين أصبح سلطاناً على مصر، شيد هذا المسجد الذي ترتفع منارته فوق باب زويلة. وبالقرب من جامع المؤيد، توجد وكالة وسبيل وكُتاب (نفيسة البيضا) زوجة مراد بك أحد الأمراء الذين هُزموا على يد نابليون عام (١٧٩٨).

وفي الحي أشهر شوارع مصر على الإطلاق، شارع (المُعز لدين الله الفاطمي)، أو المتحف المفتوح، الذي يضم أكثر من أثر ما بين جامع وسبيل ومدرسة وقصر.. كقصر الأمير بشتاك، وجامع الأقمر، ومدرسة وجامع السلطان قلاوون، وسبيل عبدالرحمن كتخدا، وسبيل وكُتاب خسرو باشا.. وغيرها من الأماكن الأثرية العتيقة.

وأيضاً في (حي الغورية) حارة من أشهر حواري مصر، وهي (خوش قدم)، ومعنى الاسم (قدم السعد)، وينطق المصريون اسمها بالعامية (حوش آدم).. من هذه الحارة الضيقة في منتصف القرن الفائت، خرجت أهم الأغاني الوطنية للثنائي الفريد (أحمد فؤاد نجم والشيخ إمام).

وحتى ثلاثينيات القرن الماضي.. اعتاد (حي الغورية) أن يتزين كل عام لاستقبال زفة المحمل القادمة من منطقة (الخُرنفش)، وتحديداً من دار الكسوة الشريفة حيث تُصنع كسوة الكعبة، ومن الغورية يتجه المحمل إلى القلعة مقر الحُكم لينطلق بعدها إلى الأراضي الحجازية، وعبر حي الغورية يأتي ويتوافد الحُكام من القلعة يمرون بها لأداء صلاة الجمعة في الأزهر أو الحُسين.

وفي آخر شارع المُعز لدين الله الفاطمي الذي يخترق حي الغورية.. يوجد (باب زويلة) أحد أشهر أبواب القاهرة السبعة، والتي لم يتبقَّ منها سوى ثلاثة: (باب النصر وباب الفتوح وباب زويلة)، والذي نُسب إلى قبيلة زويلة المغربية التي عاشت في هذا المكان، وأطلق عليه أيضاً (باب المتولي)، أي متولي الحسبة، مأمور الضرائب حالياً. وقد شهد (باب زويلة) شنق رُسل هولاكو على يد سيف الدين قطز خلال وصايته على السلطان المنصور بن عز الدين أيبك، وشهد الباب أيضاً شنق طومان باي نائب الغوري في حُكم القاهرة أثناء حربه مع السلطان سليم الأول في الشام.

> يضم حي الغورية العديد من الآثار في العصور الفاطمية والأيوبية والمملوكية

وفي حي الغورية سوق تجاري عمره (٥٠٠) عام، نواته تلك الحوانيت التي تقع أسفل مدرسة الغوري وجامع الأفخر الفكهاني.. وللتجار الغورية دور عظيم أثناء ثورات الأزهر ضد الاحتلال من خلال التمويل أو المشاركة في المظاهرات. وظلت الغورية ومازالت سوقاً كبيراً على الرغم من ضيق حوانيتها وتلاصقها بالجدران الأثرية، فيها العطور والعطارة والأقمشة والأنتيكات.

> يعج بالمساجد الشهيرة والأسواق التجارية والمهن اليدوية

واللافت للنظر في الحي: وجود محل (الطرابيش) الوحيد بمصر والذي مازال يعمل حتى الآن، ويمتد عمر المحل لأكثر من قرن ونصف القرن، وقد أسسه صاحبه بعد أن أمر والي مصر الكبير محمد علي باشا بإنشاء أول مصنع للطرابيش (مصنع القرش).

وقد تغنى العديد من الفنانين بحي الغورية، وفي مقدمتهم المطرب محمد قنديل بأغنيته المشهورة (يا رايحين الغورية...).


سبيل خسرو باشا


ساحة الصلاة بمدرسة خانقاه

جماليات اللغة



إعداد: فواز الشعار

من فُنون البَلاغَةِ الجَمْعُ مَعَ التقسيم، وهو أنْ يفصِّل الناظمُ في صفاتِ الممدوح، ثُمّ يجمعُها، كقولِ حَسَّانَ بن ثابت:

قَـوْمٌ إذا حاربـوا ضَـرّوا عَـدوَّهُـمُ   أوْ حاولوا النَّفْعَ في أشْياعِهِمْ نَفعوا

سَجِيَّةٌ تِلْكَ مِنْهُمْ غَيْرُ مُحْدَثَةٍ   إنَّ الخَلائِقَ فاعْلَمْ شَرُّها البِدَعُ

فقسَّم صفاتِهم، وفصَّلها، ثمّ قال إنها «سجيَّةٌ». وقدْ يَسبقُ الجَمْعُ التَّقسيمَ، كقولِ المَقَّري:

حَـوى الفَضائلَ فالعَلْيا لِهِمَّتِه   والحُسْنُ لِلْوَجْهِ والإحسانُ للشِّيَمِ

وادي عبقر

عَناني مِنْ صُدُودِك

للبحتري

الوليدُ بنُ عُبَيْدِ بنِ يَحْيى الطّائي، أبوعبادة (٢٠٦ - ٢٨٤هـ/٨٢١ -٨٩٧ م) (من الوافر)

عَنَـاني مِـنْ صُـدُودِكِ ما عَنَـاني   وَعَـاوَدَني هَـوَاكِ، كَمَا بَـدَاني(١)

وَذَكّـرَنـي التَّـبَاعُـدُ ظِـلَّ عَيْشٍ   لَـهَـوْنَـا فـيـهِ، أيّـامَ الـتَّـداني

ألامُ على هَـوَى الحَسْنَاءِ ظُلماً   وَقَلبي، في يَـدِ الحَسناءِ، عانِ(٢)

إذا انصرَفَتْ أضَاءَتْ شَمْسَ دَجْنٍ   وَمَـالَ مِـنَ التَّعَطّفِ غُصْنُ بَـانِ(٣)

وَيَـوْمَ تـأوّهَـتْ لـلبَيْـنِ وَجْـداً   وَكَـفّـتْ عَـبْـرَتَـيْـنِ تَـبَـارَيَـانِ

جَـرَى في نَـحْـرِهـا، مِـنْ مُقلَتَيها   جُـمَـانٌ يَستَهِلُّ عَـلى جُـمَـانِ(٤)

وَكَـانَ الـحَـجُّ لـلقَـلْـبِ المُعَنّى   ضَـمـاناً، زِيـدَ فيـهِ إلـى ضَـمَـانِ

وَدونَ لِقَـائِـهَـا إيـجـافُ شَـهْـرٍ   وَسَـبْـعٍ لـلمَـطَـايَـا، أو ثَـمَـانِ(٥)

وَلَـمّـا غَـرّبَـتْ أعْـرافُ سَـلْمَـى   لَـهُـنّ، وَشَـرّقَـتْ قُـنَـنُ القِـنَـانِ(٦)

وَخَـلّـفْـنَـا أيَـاسِـرَ وارِداتٍ   جُـنُـوحـاً، والأيَـامِـنَ مِـنْ إبَـانِ

تَـصَـوّبَـتِ الـبِـلادُ بِـنَـا إلَـيْـكُـمْ   وَغَـنّـى بـالإيَـابِ، الـحَـادِيَـانِ

١- عَناني: أصابني.   ٢ - العَاني: الخاضِعُ.   ٣- الدَّجنُ والدُّجْنَةُ: الظُّلمةُ.   ٤- الجُمانُ: واحدتُه جُمانةٌ، وهي اللُّؤلؤةُ.

٥- الإيجافُ: من أوجَفَ البعيرَ والفرسَ جعلهما يَعْدوان.   ٦- الأعْرافُ: الأعالي. القِنانُ: جمع قُلَّة، وهي المُرتفع.

قصائد مغنّاة

سَكَنَ الليلْ

شعر جبران خليل جبران. لحّنها محمد عبدالوهاب، وغنّتها فيروز عام ١٩٦٧ (مقام: كُرد)

سَكَنَ الليلْ وفي ثَوْبِ السُّكونْ	تَخْتَبِي الأَحْلامْ
وَسَعَى البَدْرُ وللبَدْرِ عُيُونْ	تَرْصُدُ الأيامْ
فَتَعَالَيْ يا ابْنَةَ الحقلِ نَزُورْ	كَرْمَةَ العُشّاقْ
عَلَّنا نُطْفِي بِذَيّاكَ العَصِيرْ	حُرْقَةَ الأشْواقْ
اسْمَعي البُلْبُلَ ما بَينَ الحُقولْ	يَسْكُبُ الألحانْ
في فضاءٍ نَفَخَتْ فيهِ التُّلُولْ	نَسْمَةَ الرَيْحَانْ
لا تَخَافِي يا فَتَاتِي فالنُجومْ	تَكْتُمُ الأخبارْ
وضَبابُ الليلْ في تِلْكَ الكُرومْ	يَحْجُبُ الأسرارْ
لا تخافي فَعَرُوسُ الجِنِّ في	كَهْفِها المَسحورْ
هَجَعَتْ سَكْرَى كادتْ تَخْتَفي	عن عُيُونِ الحُورْ
وَمَلِيكُ الجِنِّ إنْ مَرّ يَرُوحْ	والهوى يَثْنِيهْ
فَهْوَ مِثْلِي عاشِقٌ كيفَ يَبُوحْ	بالذي يُضْنِيهْ



فقه لغة

الشَّيْءُ إذا جَاوزَ الحَدّ: طَغَى. وإذا توسَّعَ: تَفَهَّقَ. وإذا علا شيئاً: تَسَنَّم. وإذا ثار للضَّرر: هَاجَ، كَمَا يُقالُ: هَاجَ الفحْل، وهَاجَتِ الفِتْنَةُ، وهَاجَتِ الرِّياحُ الهُوجُ...إلخ.

أولُ الشَّيْءِ: الغُرّةُ، ووَسَطُهُ: الكَبِدُ، وآخِرُهُ: الخاتِمةُ، وحدُّهُ: الغَرْبُ، وأعْلاهُ: الفَرْعُ. والجَمُّ: الكَثِيرُ مِنْ كُلِّ شيءٍ. والعِلْقُ: النفيسُ. والصَّرِيحُ: الخالِصُ. والرَّحْبُ: الواسِعُ. والذَّرِبُ: الحادُّ.

أخطاء شائعة

يكثرُ استخدامُ كلمة (ضِدّ)، في غَيْرِ الصوابِ، كأن يقول بعضُهم: (**حاربنا ضِدَّ الإرهابيين**)، و(**شنَّ الجيشُ هُجوماً ضِدَّ العَدُوّ**).. وسواهما. والصواب (**حاربنا الإرهابيينَ**) و(**شنَّ الجيشُ هجوماً على العَدُوّ**)، لأن كُلَّ شيءٍ ضادَّ شيئاً ليغلبَه، فهو ضِدُّه؛ فالسَّوادُ ضِدُّ البياض، والموتُ ضِدُّ الحياة، والليلُ ضِدُّ النهار. والجمع أَضداد.

يقول بعضُهم (رَغَبْتُ بكذا)، بمعنى أردت وتمنّيت. الفعل (رَغِبَ) يأتي على أنماط ثلاثة: رَغِبَ في: أرادَ وأحبَّ. ورَغِبَ عَنْ: كَرِهَ وتَمَنَّعَ. ورَغِبَ إلى: تَضرَّعَ وطلبَ. والرُّغْبُ، بالضَّمّ: كَثْرةُ الأَكْلِ، وشِدَّةُ الشَّرَهِ.

ينابيع اللغة

المُبرّد

مُحمدُ بنُ يزيدَ بنِ عبدِالأكبر، وينتهي نسبه إلى «ثمالة»، وهو عوفُ بنُ أسْلمَ منَ الأزْد. وُلد في البصرةِ سنة ٢١٠ للهجرة / ٨٢٥ للميلاد. لُقب بالمُبرِّد: لحُسْنِ وجْهه، وقيل: لِدِقّته وحُسْنِ جوابه.

نَشأ في البَصْرة، وتلقّى العِلمَ فيها، على عددٍ كبيرٍ منْ أعلام عَصْرهِ في اللغةِ والأدبِ والنَّحْوِ، ومنهم: أبو عُمر صالحُ بن إسحاقَ الجرمي، وكان فقيهاً عالماً بالنَّحْوِ واللغةِ، وأبوعثمانَ بكرُ بنُ محمدٍ المازنيّ، الذي وصفه المُبرِّدُ، بأنه كانَ أعلمَ الناس بالنَّحْو بعد سيبويهِ. كما تردَّد على الجاحظ أبي عثمانَ عَمرو بنِ بَحْر، وسمعَ منه وروى عنهُ حتى عُدَّ منْ شيوخه، وغيرُهم كثيرٌ.

بعدَ وفاةِ المازنيّ، صار المُبَرِّدُ زعيمَ النَّحْويين، وإمامَ عصره في الأدبِ واللغةِ، فأقبلَ عليه الدّارسون منْ كلِّ حَدْبٍ وصَوْبٍ، وصارَ بيتُهُ مَلاذاً لطلّاب العِلم ورُوّاد المَعرفةِ.

قال عنه الخطيبُ البغداديّ: كان عالماً فاضلاً موثوقًا في الرواية. وقال ابنُ كثير: كانَ ثقةً ثَبْتاً في ما ينقلهُ. وقال القِفْطيّ: «كان أبو العبّاس، منَ العلمِ وغزارةِ الأدبِ، وكثرةِ الحفظِ، وحُسنِ الإشارةِ، وفصاحةِ اللسان، وبراعةِ البيان؛ على ما ليسَ عليهِ أحدٌ ممَّنْ تقدمه أو تأخَر

عنه. وقال ياقوت: كانَ إمامَ العربية، وشيخَ أهل النَّحو ببغدادَ، وإليه انتهى علماؤها بعد الجرميّ والمازنيّ.

حينما قدم المُبرِّدُ إلى بغدادَ، كان أبوالعباس أحمدُ بن يَحيى، المعروف بثعلب، على رأس علمائها ومشايخها، فخشيَ مزاحمة المُبرِّدِ له، فأغرى به بعضَ تلاميذه يعنّتونهُ بالأسئلةِ حتى يُعجزوهُ، فينصرفَ عنهُ الناسُ، وكانَ الزجّاج، على رأسِهم؛ لأنّه كان أبرعَهم حُجّةً. ولكنّ المُبرِّدَ استطاعَ بعلمهِ وبلاغتهِ وقوةِ حُجّتهِ أنْ يستحوذَ على إعجاب الزجّاجِ، فترك ثعلبَ، ولزمه.

وواجه المُبرِّدُ سلوك ثعلب بكياسةٍ، فقد قالَ عندما سألهُ أحدُهم عنه: (ثعلب أعلمُ الكوفيين بالنَّحْو).

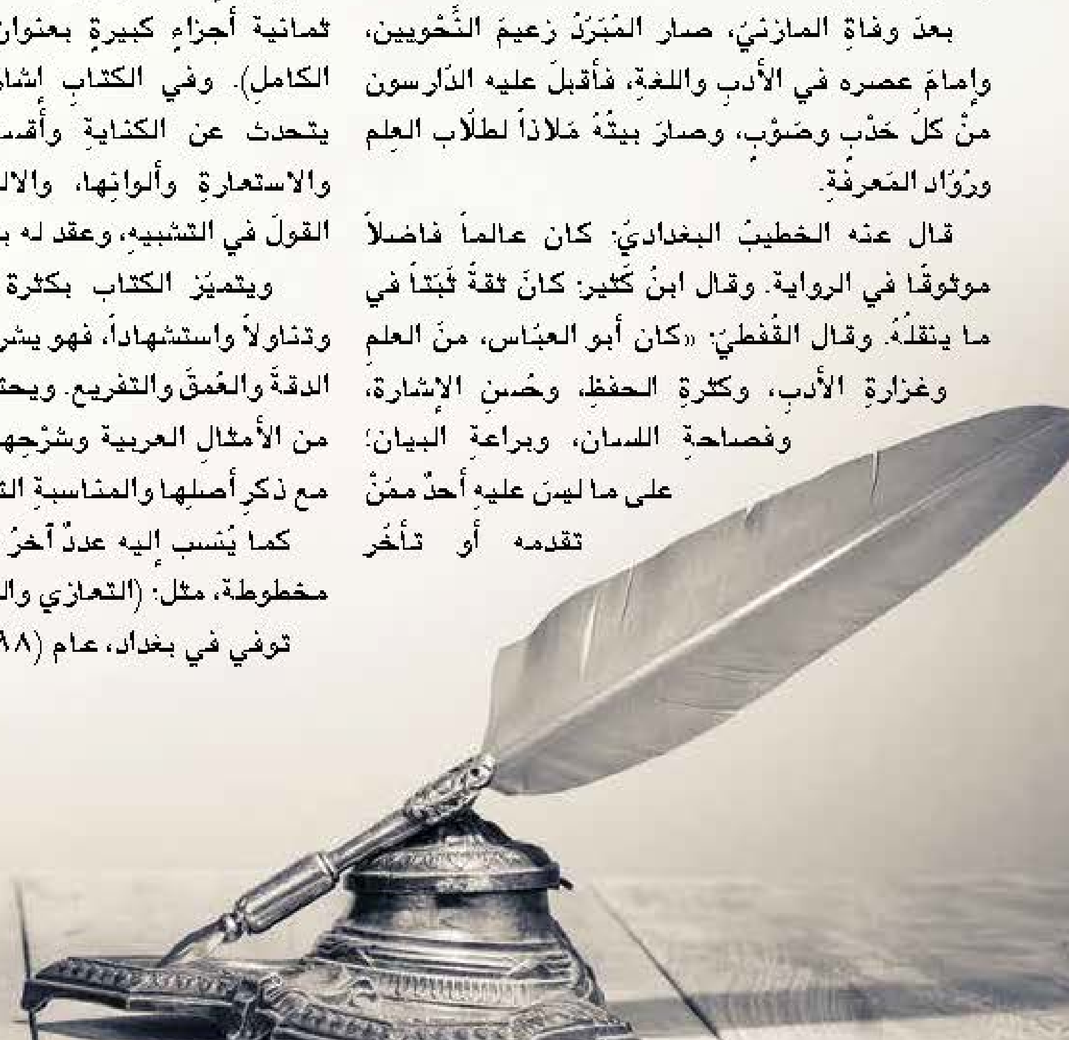
آثار المُبرّد ومؤلفاته:

الكامل: وهو من الكتب الرائدة في فنّ الأدب، وقد طُبع مراتٍ عدّة، وشرحه سيد بن علي المرصفي، في ثمانية أجزاءٍ كبيرةٍ بعنوان (رغبةُ الآملِ في شَرح الكاملِ). وفي الكتابِ إشاراتٌ بلاغيةٌ مهمةٌ، فهو يتحدث عن الكنايةِ وأقسامها، والمَجازِ وأنواعه، والاستعارةِ وألوانها، والالتفاتِ والتجريدِ. وأطنبَ القولَ في التشبيهِ، وعقد له باباً خاصاً.

ويتميّز الكتاب بكثرة القضايا اللغوية درساً وتناولاً واستشهاداً، فهو يشرحُ كلَّ نصٍّ شرحاً يتحرّى الدقةَ والعُمقَ والتفريع. ويحتوي، كذلك، على عددٍ كبيرٍ من الأمثالِ العربية وشرْحِها وبلغت خمسةً وسبعين، مع ذكرِ أصلِها والمناسبةِ التي قيلت فيها.

كما يُنسب إليه عددٌ آخرُ من المؤلفات التي لاتزال مخطوطة، مثل: (التعازي والمراثي)، و(الروضة).

توفي في بغداد، عام (٨٩٨) للميلاد.



واحة الشعر

فَضْل العَبْدِيّة

شَاعِرَةٌ مِنْ مُوَلَّدَاتِ البَصْرةِ. مِنْ أَفْصَحِ نِساءِ زمانِها وأشْعَرِهِنَّ. أُهْدِيَتْ إلى المُتوكِّلِ العَباسيّ، فَحَظِيَتْ عِنْدَهُ وأعْتَقَها، وعُرِفَتْ بَعْدَ ذلكَ بـ (فَضْلِ العَبْدِيّةِ) نِسبةً إلى مُرَبِّيها عَبْدِالقَيْس. مِنْ مُعاصريها، عليُّ بنُ الجَهْمِ الشَّاعِرُ، وأبو دُلَفٍ العِجْليّ القائدُ. مَدَحَتِ الخُلَفاءَ والمُلوكَ وتَوسَّطَتْ لَدَيْهِم لِمَنْ قَصَدَها.

قالتْ بلسانِ المُتوكِّل في جاريةٍ، كان يريدها، واشتراها غيرُه:

(من مجزوء الكامل)

عَلِمَ الجَمالُ تَرَكْتَني	في الحُبِّ أشْهَرَ مِنْ عَلَمْ
وأَبَحْتَني يا سيِّدي	سَقَماً يَجِلُّ عَنِ السَّقَمْ
ونَصَبْتَني يا مُنْيَتي	غَرَضَ المَظَنَّةِ والتُّهَمْ
فَلَوَ انَّ نَفْسيَ فارَقَتْ	جِسْمي لِفَقْدِكَ لَمْ تُلَمْ
ما كانَ ضَرَّكَ لَوْ وَصَلْـ	ـتَ فَخَفَّ عَنْ قلبي الألَمْ
بِرِسالةٍ تُهْدينَها	أو زَوْرَةٍ تَحْتَ الظُّلَمْ
أو لا، فَطَيْفي في المَنا	مِ، فَلا أقَلَّ مِنَ اللَّمَمْ
صِلَةُ المُحِبِّ حَبيبَهُ	اللهُ يَعْلَمُهُ الكَرَمْ

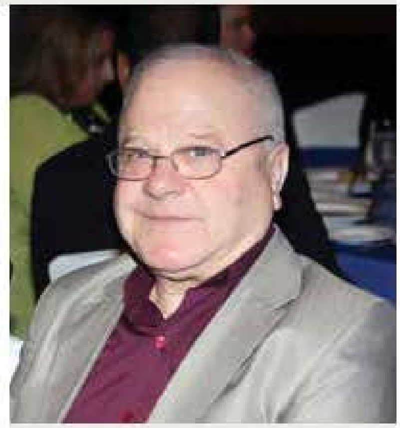
كانت فضلُ منْ أحْسَنِ النّاسِ وَجْهاً وخُلُقاً، وأرقِّهم شعراً، فكتبَ إليها بعضُ من كان يجمعُه وإياها مجلسُ الخليفةِ، ولا تطلعُهُ على حبِّها له:

ألا لَيْتَ شِعْري فيكِ هَلْ تَذْكُرينَي	فَذِكْراكِ في الدُّنْيا إليَّ حَبيبُ

فكتبت إليه:

نَعَمْ وإلهي إنّني بِكَ صَبَّةٌ	فهلْ أنْتَ يا مَنْ لا عَدِمْتُ مُثيبُ؟
لمنْ أنتَ منهُ في الفؤادِ مُصَوَّرٌ	وفي العَيْنِ نُصْبَ العَيْنِ حينَ تَغيبُ
فَثِقْ بِودادٍ أنْتَ مُظْهِرُ مِثْلَهُ	على أنَّ بي سَقَماً وأنْتَ طَبيبُ

تُوفِّيَتْ في بَغدادَ عام ٢٥٧ هجرية.



نبيل سليمان

سرديات روائية للجنون

في فقه اللغة وسرّ العربية

يترجم أبوالقاسم النيسابوري (توفي سنة ١٠١٦م) لأكثر من خمسين مجنونا وسبع مجنونات في كتاب (عقلاء المجانين). وما ذلك إلا إشارة من كثير إلى ما حفظت الحضارة العربية الإسلامية للمجنون من كامل إنسانيته. وقد جعل أبو منصور الثعالبي (٩٦١-١٠٣٨م) في كتابه (فقه اللغة وسر العربية) مراتب للجنون، فقال: (إذا كان الرجل يعتريه أدنى جنون وأهونه فهو موسوس، فإذا زاد ما به قيل: به رئي من الجن، فإذا زاد على ذلك فهو ممرور. فإذا كان به لَمَمٌ ومسٌ من الجن فهو ملموم وممسوس. فإذا استمر ذلك فهو معتوه ومألوق ومألوس. وفي الحديث: نعوذ بالله من الألق والألس. فإذا تكامل ما به ذلك فهو مجنون).

في زماننا – ومن وسومه: زمن الرواية – أفسحت الرواية للجنون والمجنون، وبخاصة في العقدين الماضيين، في سياق اشتغالها على الهامش والمهمّشين، حيث لم يعد المجنون شخصية ثانوية، ولا الجنون قضية ثانوية، حتى بلغ الأمر في رواية أحمد يوسف داوود (فردوس الجنون – ١٩٩٧) أن جعلت البند الأول من لائحة حقوق الإنسان ينص على أن «للشخص أن يجن مما يجري حوله بالطريقة التي تروق له».

لكن الجنون في هذه الرواية يتأسس ويحيا في الحرب، شأن روايات عديدة أخرى. إنها الحرب الأهلية اللبنانية (١٩٧٥-١٩٩٠) والتي كان لها فعلها العميق في الرواية في سوريا. ومن غُرر ذلك رواية (فردوس الجنون) التي يخاطبنا فيها الراوي، في لعبٍ مبكر على «الميتا رواية»، أن إحدى سقطات هذه الرواية هي أن الجنون فيها يبدو لأبطالها سخيفاً إلى درجة محزنة، بالمقارنة مع هول الجنون الواقعي. ويمكن القول إن تخييلاً مجنوناً لحرب مجنونة هو ما قامت به (فردوس الجنون). وكانت غادة السمان قد بكّرت إلى هذا السبيل، ابتداءً بروايتها التي جاءت نبوءةً بالحرب: (بيروت ٧٥)، وينتهي فيها إلى الجنون الشاب السوري فرح الذي قدم إلى بيروت، فوقع في شر الحبائل. وبعد سنتين من هذه الرواية، جاءت (كوابيس بيروت) فإذا بالجنون الفردي يصير عميماً.

وبالطبع، كان لشتغال الرواية في لبنان أكبر على جنون ومجانين الحرب، وهو ما تألقت فيه روايات عديدة لهدى بركات وإيمان يونس وإلياس خوري ونجوى بركات و.. وحيث توحد ما يدفع إلى الجنون مع الشخصية التي أصابها الجنون، أو انفرد، فكانت (العصفورية) واحدة في حالة التوحد أو اثنتين في حالة الانفراد. وهكذا كان الأمر أيضاً في الرواية العربية، كلما تعلق الأمر بحرب. ولأن المدوّنة هنا ضخمة، أكتفي بالإشارة إلى رواية يحيى إبراهيم (حكاية مجنون)، والتي دفعت فيها حرب (١٩٦٧) أو ذيولها والمؤسسة العسكرية بالشاب إلى (المستشفى الصفراء) أو (السرايا الصفرا) كما هو اسم العصفورية في مصر. وكان الشاب قد مثّل دور المجنون طلباً للنجاة من (المناخ) الذي يطبق عليه، فإذا بالسؤال يجبهه عما إذا كان عاقلاً يتظاهر بالجنون فصار مجنوناً يتظاهر بالعقل: (هل تقمصت دور الجنون العاقل ولن أستطيع الخروج منه أبداً؟).

> روايات تلامعت في سردياتها ومضامينها حول الموضوع كتبها جمعة اللامي ويحيى يخلف وحنا مينة وعلي أبو الريش وأسامة أنور عكاشة

من المدونة الضخمة أيضاً لحرب الخليج، أكتفي بالإشارة إلى رواية علي عبدالله سعيد (اختبار الحواس) والتي قد تكون أكبر تجسيد لفعل الجنون في الشكل الفني، حيث تفجرت اللغة بتفجّر التخييل. ومنه المشفى/المصحة التي شيدها الدكتور/الدكتاتور، حيث الزنازين الرهيبة التي يشرف عليها أمهر الأطباء وأشهر العلماء. والغاية هي التجربة العلاجية الرائدة في التاريخ، من أجل إبراء الوافدين يومياً ممن جُنّ مصادفةً، أو احتجاجاً على غلاء المعيشة، أو إثر صدمة عاطفية، أو لأن المنظمة التي ينتمي إليها قررت ما هو ضد قناعاته.. وعلى هذا النحو من السخرية الكاوية تتدافع في الرواية أفواج المجانين/المهابيل/المخابيل/المصابين بالعصاب والبارانويا الجهنمية، إلى الزنازين التي يشرف على جدرانها أشهر الاختصاصيين في عالم الطب النفسي، وفي الجزارة العقلية والتشريح البيطري، وأولاء النزلاء ومنهم من هو مجنون فوق العادة يقهقهون، كما لو أنهم فقدوا عقولهم في ساحة حرب وهمية، أو إثر هزيمة عسكرية غير معلنة، أو إثر انهيار أحجار إيديولوجيتهم. أما الخارجون من المشفى فيقهقهون أيضاً كما لو كانوا مجانين حقيقيين لم يفقدوا شيئاً من عقولهم أو (اتزاناتهم الهذيانية).

من الروايات المميزة النادرة التي جمعت ما بين الجنون العميم والأفراد المجانين، رواية أسامة العيسة (مجانين بيت لحم)، على الرغم من أنها شكت من وطأة التأرخة والتوثيق، حيث أظن أن الاختصار والتكثيف كانا ضروريين (مرحلة إبراهيم باشا، حرب القرم، أخبار الدهيشة، مثلاً).

للعصفورية هنا تاريخ آخر وأسماء أخرى، ففي سنة (١٩١٨) حوّل الإنجليز الميتم الأرمني في الدهيشة إلى مشفى حكومي، وبعد أربع سنوات حولوه إلى عصفورية للرجال، وجعلوا المؤسسة السويدية عصفورية للنساء، وكان للمكانين مجانين من العرب واليهود حتى (١٩٣٦) حين نقل المجانين اليهود إلى مبنى خاص بهم في القدس.

(إنها لوثة الجنون التي أصابت هذه البقعة من العالم. البقعة التي تفخر بأنها حملت رسالة السلام إلى العالم). هكذا يكتب الراوي الذي سيفصل في (لوثة) بيت لحم، أو لوثة مخيم الدهيشة فيها، حيث اشتهرت دهيشة المجانين.. وفيما هو سردية شهرزادية الطابع عن المجانين، تتوالى رسوم الشخصيات، مثل والد الراوي الذي اتخذ جنونه شكلاً غريباً هو الصمت، فصار صمّيتاً. ومن جيل الوالد تتألق شخصية مريم العِسْلينية، التي كانت نصف مجنونة، ثم أصابتها هزيمة (١٩٦٧) بالجنون الكامل، وصارت نزيلة (دير المجانين). وعند وفاة جمال عبدالناصر سنة (١٩٧٠) نزلت من الدير لتقود نساء المخيم باللباس الأسود إلى شارع القدس، حيث نصبن حلقات اللطم الجماعية، ورقصت العِسْلينية نائحة.

تعددت أسماء (دير المجانين)، ومنها ما أطلقه المثقفون: مشفى الأمراض النفسية والعقلية والعصبية. وفيه غرف للخطرين تحت المراقبة، وقسم النقاهة للأقل جنوناً ومرشحين للخروج، وقسم آخر للمجانين العاقلين، وقسم للمجنونات العاقلات. ومن سليمة الناشطة إلى الشاعرة بهيجة إلى المجانين العبيد، إلى الحاخام المجنون إلى مجانين الجيوش العربية خلال هزيمة (١٩٦٧)، تتلاطم الحكايات، ومع ذلك يكتب الراوي أخيراً أنه لم يكتب إلا السطر الأول في ملحمة مجانين فلسطين والعرب. أما ما لعله يصلح لأن يكون (رسالة الرواية)، عدا عن سخريتها المريرة الكاوية، فهو ما يخاطب به المجنون يوسف علان الراوي: (الجنون أسلوب حياة. ليس كل المجانين مجانين، ولا كل العقلاء عقلاء)، وكذلك قوله: (أنا لست إلا فرداً من وطن المجانين. الأنا ليست من مصطلحاتنا. نحن الواحد في الكل والكل في الواحد).

بعيداً عن الحرب وجنونها ومجانينها، ثمة روايات أفردت مكاناً لجنون آخر ومجانين مختلفين، كما في رواية واسيني الأعرج (مي: ليالي إيزيس كوبيا) والتي تمحورت حول شخصية الكاتبة مي زيادة. وهكذا تلامعت في السرديات الروائية للجنون روايات جمعة اللامي ويحيى يخلف وحنا مينة وأسامة أنور عكاشة وعلي أبو الريش وعبداللطيف اللعبي، عدا عمن تقدم ذكرهم، وسواهم كثير، ينضاف إلى ما يتلامع في تراثنا، ليتعزز كل ما يمجّد الإنسان، وينقض كل شائهةٍ تبلوه، وكل من وما يبلوه.

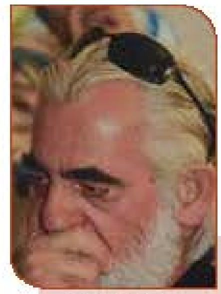
أفسحت الرواية العربية مساحة لا بأس بها في العقدين الماضيين لموضوع المرضى النفسيين

روايات تناولت الأحداث من خلال أجواء وشخصيات تعاني الاعتلال

تألقت روايات اشتغلت على هذه المضامين لهدى بركات وإيمان يونس وإلياس خوري ونجوى بركات وغيرهم

تأليف

قرض عقاري



غسان حداد

عندما كنت صغيراً، أذكر ذلك جيداً، كثيراً ما تتبعت أولئك الذين كانوا يتحدثون مع أنفسهم في سيرهم إلى غاياتهم، يؤشرون، يشبرقون، ترتفع أصواتهم تارة إلى حد الصراخ وتنخفض تارة لتغدو همساً، كأنهم يحاورون شخوصاً غيبية يرونها بأم العين، وتسير برفقتهم تجادلهم فتعارضهم حيناً وتتفق معهم حيناً آخر!

كم كنت تواقاً إلى كشف ذاك السر، وكنت أعجز دائماً؛ إما خيفة وتوجساً منهم، وإما ربما احتراماً لمشاعر أولئك الذين اعتبرتهم ممسوسين أو أهل بركة وتقوى.

ذات مرة؛ تتبعت أحدهم، كان قذر الثياب رثها، ينتعل صندلاً غير متشابه، ونصف قدمه خارج نطاق الحماية، أشعث الشعر ولحية بلا غاية أو هدف، فارع الطول محدودباً قليلاً، رغم أنه لما يتجاوز الخمسين بعد!

ثم جلس إلى جذع شجرة يتفيأ من شمس الظهيرة (التموزي)، لذاك اليوم الغابر قبل نحو أربعين عاماً، وكنت غلاماً في بداية العقد الثاني.

اقتربت منه بحذر دون النظر إليه، ألقيت التحية المعتادة.. رد الرجل بأدب: وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته!

وهو يقترش طعامه البسيط جداً، سألته بمنتهى اللباقة: أرجو المعذرة والصفح يا عماه: مع من كنت تتحدث؟!

نظر إلي نظرة مطولة باهتة لكنها ضجرة زائغة، قال: مع صوت موسى كليم الله.

بكل عوامل المفاجأة والدهشة قلت: كيف؟ هل تراه؟!

تركزت حدقتاه في زر جيب قميصي النظيف.. ثم نقلهما بكسل إلى حذائي الأنيق، تأمل شعري المسترسل، وكأنه تذكر شيئاً ما، قال بأمر مفعم: اذهب في حال سبيلك يا فتى..

لم أدعه يكرر الأمر.. استدرت على عقبي وانسحبت مسرعاً تملؤني الريبة، وظلت إجابته في خاطري تصارع الشك، حتى كانت (حكايتي مع القرض). وإليكم إياها:

في كل عودة إلى المصرف العقاري؛ كانت الإضبارة التي تخص القرض تزداد ورقة أو ورقتين، إضافة إلى العديد من الأختام والتواقيع المهمة جداً.. والتذييلات.. وما إلى الروتين من مسارب والتواءات.. في اليوم التالي، كآخر إجراء حسب اعتقادي؛ ذهبت إلى المصرف صاحب الأمر، من فور المسؤول أوفدني إلى مكتب مدير قسم المساحة، الذي بدوره ما توانى فبعث بي إلى مجلس المدينة، ما لبثوا أن أرسلوني إلى لجنة تقدير الاحتساب.. هناك، حولتني اللجنة الموقرة إلى المكتب الفني، ولأن فنونه متعددة المواهب، أطلقني بدوره إلى مكتب المخالفات كي أبرر ذممي، بسبب وضوح الذمم دُفعتُ دفعاً إلى مكتب قسم القمامة، ولأنني أحترم البيئة وأحرص على عدم تقدير المساحات؛ أبدى المسؤول احتراماً وتقديراً أعادني منهكاً إلى المصرف.. هناك، أسف المسؤول لما أعاني فأشار علي وجوب مراجعة مجلس المدينة الكائن في الطابق العاشر من المبنى البلدي الآخر.

خائر القوى انحنيت أمام بوابة المصعد كأنني أتمطى بعد طول رقاد.. غالباً ما يتعذر استخدام ذلك المصعد البخيل، وقلما يفغر بوابته المنزلقة بغاية التهام المتعبين أو الكسالى، وذلك لأسباب متعددة، أهمها: عدم الاستيعاب، انقطاع التيار الكهربائي، إعطاء الأولوية للنساء كتبرع مماني، أو طلب التبرع من الآخر، إجراء بعض الإصلاحات الطارئة لسوء استخدامه؛ أو بسبب العداوة المتأصلة بين الدولة والمواطن، المحسوبيات، الـ... وغيرها.. المهم أنني بلغت المكان المقصود؛ كان وقت الدوام في النزع الأخير.. هناك، ودون مقدمات قال لي المدير: غداً تأتي لاصطحاب لجنة الكشف..

انكمشت نفسي وأحبطت هممي إحباطاً شديداً.. قلت له بغيظ مكتوم وابتسامة غائية: ولكن اللجنة الموقرة عاينت البناء مرتين، الأخيرة كانت قبل سبعة أيام بالضبط؟!

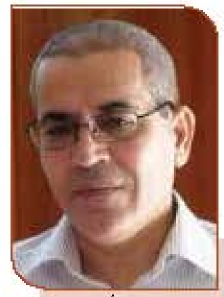
لكياسته ودماثته؛ لم يشأ السيد رئيس المكتب مقاطعتي... عندما أنهيت حديثاً مملاً قال بضجر واضح: يا أستاذ.. هي إجراءات وحسب.. غداً، غداً مع السلامة!!

في تلك اللحظة بالذات؛ تأبط أحدهم ذراعي كصديق حميم، اقتادني خارج المكتب وهو يقول متشفياً: أتذكر يوم أودعت المبلغ في المصرف ماذا قلت لك؟! (سبعة آلاف تنهي عذاب المعاملة)، ويومها أيضاً، أجبتني بخشونة وأنفة غير معهودتين (أنا لا أدفع رشوة، إن المعاملة قانونية). من فوري تذكرت الرجل البطين.. شعرت وكأن أعصابي زُرقت بحقنة رفض إضافية وأن الأدرينالين بات في أعلى تدفقه، سحبت يدي بخشونة وأنا أفكر باسترداد المبلغ المودع منذ أشهر عديدة.. لم تنطق شفتاي حرفاً، لكنني وبسرعة انسحبت متوتراً.

ليس بالمصادفة، كان المصعد ينتظرني، هبطت سالكاً طريقي إلى حيث لا أدري وأنا أجدف وأتذمر، تارة أحاور المدير وتارة الرجل البطين، وكان صوتي مرتفع الوتيرة حيناً، وأخرى همساً، متخيلاً زوجتي وهي تقرعني معلنة خيبتي.. بينما المارة ينظرون إلي باستغراب.

شاهدت فتى في بداية عقده الثاني يتتبع خطواتي مذهولاً، وسؤال حائر على شفتيه: ترى.. مع من يتكلم؟!

نقد



د. يوسف حطيني

قراءة نقدية في قصة

(قرض عقاري)

تنهل قصّة غسان حداد (قرض عقاري) من بئر الواقع المرّ تأخذ منه حكايتها، ثم تعيد إنتاجها وتشكيلها عبر الفن؛ لتتجلى (جمالية القبح) في صورة من صورها التي تجرح القلب بمبضع السرد الجميل والقبح هنا مردّه إلى البيروقراطية البغيضة التي تقابل الناس في الدوائر الحكومية؛ فحين يقرّر (الأنا السارد) الحصول على قرض يكتشف أن الحصول عليه أصعب بكثير مما يتوقع. وفي أثناء عرض حكاية القرض مع الموظفين، يسرد لنا التفاصيل الأخيرة (أو التي يعتقد أنها الأخيرة) للوصول إلى القرض: يلقي به كلّ موظف إلى موظف آخر، وكلّ دائرة إلى دائرة أخرى، ويصل أخيراً إلى مدير البنك، فيلقي به إلى الغد؛ لأن الدوام كان في النزع الأخير، ولا بد من اصطحاب لجنة كشف لمعاينة البناء (الذي سبق الكشفُ عليه مرتين).

صحيح أن الحدث الحكائي ينتهي هنا، وأن معاملة إتمام القرض (شارفت) على الانتهاء، ولكن ذلك لن يعني في صباح اليوم التالي للأنا السارد، وللمتلقي، سوى رحلة عذاب جديدة في متاهات يعرف بداياتها ويجهل نهاياتها.

تعالج هذه القصة جانباً من جوانب الفساد الإداري في الدوائر الحكومية، وهي لا تحدّد بلداً أو مدينة تجري فيها الأحداث (مع أنّ الأحداث تجري الآن/هنا)، فتفترض بهذا الإهمال المتعمّد تغطية أمكنة لا نهاية لها. وهي لا تفترض أنّ معاناة الإنسان التي تقوده إلى أن يكلّم نفسه مقتصرة على (صعوبة الحصول على القرض)، لأنّ هذا النموذج الواقعي للمعاناة هو غيض من فيض ما يعانيه الناس في الدوائر الرسمية، وهو أيضاً غيض من فيض ما يعانيه الناس في مواجهة معاناتهم الناتجة عن المواقف اليومية المختلفة، وهذا ما يسوّغ في رأي الكاتب المشهد الافتتاحي الذي بدأت فيه القصة؛ حيث يحدّث الناس أنفسهم كما لو أنهم يحدثون أطيافاً غيبية.



ولا يلجأ الكاتب إلى السرد التقليدي المتعاقب في سرد حكايته، بل ينقلنا من زمنٍ إلى آخر: يبدأ من زمن الطفولة، عبر سردٍ حاضرٍ يستذكرها، ويعرض صورة أولئك الناس الذين كانوا يحدّثون أنفسهم، لسبب يجهله آنذاك، ثم ينتقل إلى زمن حاضر يبدو مفتاحاً لحلّ ذلك اللغز الطفولي. ويلعب الكاتب لعبة فنية طريفة حين يعتمد على البناء الدائري للحكاية، فنقطة البداية هي نقطة النهاية ذاتها، والسارد الذي كان غلاماً في بداية العقد الثاني يرى رجلاً يتحدث مع (اللا أحد)، ويسأله عن ذلك، ويكتشف بعد أربعين عاماً، أن هناك فتى في بداية عقده الثاني يتتبع خطواته مذهولاً، وسؤال حائر على شفتيه: ترى .. مع من يتكلّم ؟!

وربما كان علينا أن نلاحظ أن هذه البنية الدائرية لها دلالة، قد لا تكون مقصودة من قبل الكاتب، وهي ها هنا تؤشر إلى أن النهاية هي مجرد بداية أخرى، بمعنى أن عذاب الإنسان في حياته (سيزيفي) لا نهاية له. وهي تؤشر أيضاً إلى أنّ المتاهة لا خروج منها؛ لأنّ الدائرة ستغلق نفسها على سارد هذه القصة، وستمنعه من الخروج لتغيير شرطه الاجتماعي.

ولا يقتصر الأمر بالطبع على السارد؛ لأنه ليس مجرد شخصية، بل نموذج حامل لشخصيات أخرى، تجابه عادة النموذج المتحكم المسيطر ممثلاً بالمدير والموظفين، الذين يلقونه إلى الموظفين الآخرين والدوائر الأخرى. على أنه ينبغي الانتباه إلى أنّ تراتبية النماذج ليست ثابتة؛ بمعنى أن هؤلاء الموظفين، يمكن أن يكونوا ضحايا عندما يتعلق الأمر بحاجاتهم، وقد يصادفون فساداً مشابهاً يقودهم إلى الحديث مع أنفسهم؛ لتبقى الدائرة كتيمة، عصية على الاختراق.

بقي أن أشير إلى نقطة أراها مهمة، وأرجو أن يتسع لها قلب القاص الجميل؛ وهي تتعلق بالانتقالات المرتبكة من موقف سردي إلى آخر، من مثل الانتقال من السرد التمهيدي إلى سرد الحكاية الأساسية؛ إذ يقول: (وظلت إجابته في خاطري تصارع الشك، حتى كانت حكايتي مع القرض. وإليكم إياها...). وفي ظنّي أن الكاتب كان يمكن أن يلجأ إلى طريقة أخرى أكثر مواربة وجمالاً.

قصّتان



ترجمة: أميمة صبحي
تأليف: نيل هيمان*

كنّاس الأحلام

بعد انتهاء كل الأحلام، بعد استيقاظك، وترك عالم الجنون والمجد من أجل مطحنة النهار اليومية المملة، ومن خلال حطام نزواتك المهجورة، يمشي كناس الأحلام.

من يعرف من كان عندما كان على قيد الحياة؟ أو إذا ما كان على قيد الحياة في يوم ما، لو فهمنا ذلك، فهو بالتأكيد لن يجيب عن أسئلتك: فالكناس، صاحب الصوت الفظ الكئيب، كلامه قليل، وعندما يتحدث، فهو في الغالب لا يتحدث سوى عن الطقس والآفاق والانتصارات والهزائم في فرق رياضات محددة: فهو يزدري أي شخص ليس هو.

فور استيقاظك يأتي إليك، ويكنس الممالك والقلاع، والبوم، الجبال والمحيطات، يكنس الرغبة والحب والمحبين، والحكماء الذين ليسوا فراشات، وزهور الرافليسيا، ركض الغزالة وغرق السفينة لوسيتانيا، يكنس كل شيء تركته خلفك في أحلامك، الحياة التي أنتجتها الأعين التي حدقت من خلالها، ورقة الامتحان التي لا تستطيع إيجادها أبداً. واحدة تلو الأخرى يزيلها بعيداً: المرأة ذات الأسنان الحادة التي غرستها في وجهك، الراهبات بالغابة، الذراع الميتة التي اقتحمت الماء الفاتر بالحمام، الديدان القرمزية التي زحفت فوق صدرك عندما فتحت قميصك.

يمحو كل هذا – كل شيء تركته خلفك عندما صحوت، ثم سيحرقه، تاركاً المسرح طازجاً من أجل أحلام الغد. فإذا رأيته عامله جيداً، لا تسأله، امدح انتصارات فرقه الرياضية واشعر بالأسى لخسارتهم، واتفق معه فيما يتعلق بحالة الطقس، أعطه الاحترام الذي يعتقد أنه يستحقه، لأن هناك بشراً توقف عن زيارتهم، بيد تلف السجائر ووشم التنين خاصته. أنت تعرفهم. لديهم أفواه مرتعشة، وعيون محدقة، يثرثرون، يبكون، يتذمرون، بعضهم يسير عبر المدن بملابس ممزقة، متاعهم تحت أذرعهم. وبعضهم الآخر عالق بالظلام، في أماكن حيث لن يمكنهم جرح أنفسهم أو جرح الآخرين. هم ليسوا مجانين، أو بالأحرى، فقدانهم عقولهم هو أهون مشاكلهم. الأمر أسوأ من الجنون. سيخبرونك، إذا سمحت لهم: أنهم الأشخاص الذين يعيشون كل يوم في حطام أحلامهم.

فإذا رحل عنك كناس الأحلام لا يعود أبداً.

أحبتنا

منذ عدة سنوات رحلت كل الحيوانات، صحونا من النوم ذات صباح، ولم يكونوا هناك، لم يتركوا لنا رسالة، ولم يودعونا، لم نكتشف أبداً إلى أين ذهبوا.. وافتقدناهم.

اعتقد بعضنا أنها نهاية العالم، لكنه لم ينته، لم تعد هناك أي حيوانات أخرى. لا قطط أو أرانب، لا كلاب ولا حيتان، ولا أسماك بالبحار، ولا طيور بالسماء. نحن بمفردنا تماماً. لم نعرف ماذا نفعل!

حلقنا حول الخسارة لبعض الوقت، إلى أن لفت نظرنا أحدهم «اختفاء الحيوانات من حياتنا ليس سبب لتغييرها، وليس سبباً لتغيير حمياتنا الغذائية أو التوقف عن اختبار المنتجات التي قد تسبب لنا الضرر. ومع هذا مازال لدينا الأطفال الرضع. الرضع لا يتحدثون. وبالكاد يتحركون. فالرضيع مخلوق غير عقلاني وغير مفكر، قمنا بصنعهم والآن نقوم باستغلالهم.

التهمنا بعضهم. لحوم الرضع لينة وممتلئة بالعصارة، سلخنا جلودهم وزينا أنفسنا بها، فجلود الرضع ناعمة ومريحة، فلقد اختبرنا بعضها!

ثبتنا أعينهم مفتوحة وقطرنا المنظفات والشامبو بداخلهم، قطرة واحدة كل مرة. قمنا بتشويههم وسلقهم، أحرقناهم. قمنا بتثبيتهم وزرعنا أقطاباً كهربائية بأمخاخهم. قمنا بتطعيمهم. كما جمدناهم وعرضناهم للإشعاع الكهرومغناطيسي.

تنفس الرضع دخاننا، كما فاضت عروقهم بعقاقيرنا ومخدراتنا، حتى توقفوا عن التنفس أو حتى توقفت دماؤهم عن التدفق. كان الأمر صعباً، بالطبع، لكنه كان ضرورياً.. لا يمكن لأحد إنكار ذلك.

مع رحيل الحيوانات، ماذا كان يمكن أن نفعل غير ذلك؟ اشتكى بعض الناس، بالطبع. لكن مع الوقت تصرفوا مثلنا تماماً.

وعاد كل شيء إلى وضعه الطبيعي. لكن.. بالأمس، رحل كل الرضع. لم نعرف أين ذهبوا. حتى إننا لم نرهم يذهبون.. لا نعرف ماذا سنفعل من دونهم، لكننا سنفكر في أمر ما فالبشر أذكياء، وهذا ما جعلنا متفوقين على الحيوانات والأطفال الرضع.

سنكتشف شيئاً ما..

* نيل هيمان كاتب بريطاني يكتب الرواية والقصص القصيرة وكتب الأطفال والسيناريو، ولد (١٠ نوفمبر عام ١٩٦٠) بإنجلترا، من أعماله الروائية (صبية أنانسي)، و(المحيط في نهاية الزقاق)، و(الآلهة الأمريكية)، كما كتب عدة سيناريوهات لأفلام ومسلسلات مثل مسلسل (دكتور هو).



الشاعر أوسيب مندلشتام

في الذكرى الثمانين لرحيله

(١٨٩١ - ١٩٣٨)



ترجمة: د. إبراهيم إستنبولي

أربكتني لطفك المرح
فلِمَ الأحاديث الكئيبة
طالما أنَّ العينين تشتعلان
كشمعتين في وضح النهار؟
في وضح النهار
وأبعد من ذلك
دمعة وحيدة، وذكرى لقاء
واللطف يرفع الكتفين إذ أحنيتِهما

ألطفُ من اللطفِ؛ وجهُك،
وأكثر بياضاً من الأبيض؛ يدُك،
وأنت عن مجملِ العالم بعيدةٌ،
ومما لا مفرّ منه؛ حزنُك
وأصابع يديك الملتهبتين
والصوت الناعم لأحاديثك غير الشجية
وذلك البُعدُ في مقلتيك



كانت الكتابة عن الشاعر الروسي أوسيب مندلشتام، وعلى مدى نصف قرن تُعتبر من الممنوعات، ما جعل جيل الشباب الروسي يجهل تماماً هذا الصوت الشعري الرائد في الحركة الشعرية الروسية مع بدايات القرن العشرين، وذلك إلى جانب روّاد الحداثة الشعرية في روسيا من أمثال، بلوك، مايكوفسكي، يسينين، وأخماتوفا.. ومع انطلاق البيريسترويكا، راحت دواوين أوسيب مندلشتام تُطبع من جديد، وعادت الحياة إلى أشعاره.

ثلاث قصص قصيرة جداً



إيمان يونس

بلسم

كانت تقاوم آلامها بكل ما أوتيت من قوة، وجاهدت لإخفاء حقيقة مرضها عن فلذة كبدها، ولكن ابنتها ذات الخمسة أعوام ساورها القلق عليها عندما وجدت شعرها يتساقط وينتشر بكل ركن بحجرتها، ما جعلها تصر على الذهاب إلى السوبر ماركت لتعود لأمها حاملة بين يديها عبوة بلسم للشعر الجاف!

لقاء استثنائي

فرقت بيننا الأيام، مضى كل منا بطريقه في الحياة، جمعتنا المصادفة عندما جاورت روايتي روايته برف في إحدى المكتبات!

الغائب الحاضر

في كل مناصبه التي تولاها ترك آثاراً لا تُمحى، رحل عن الدنيا تاركاً ظله قائماً وممتداً.

كان من البنائين العظام محباً للحياة والعمل والإنجاز والنجاح هوايته..

عشق الأناقة مظهراً وجوهراً، قولاً وعملاً،

عاش عظيماً لا ينزلق إلى الصغائر ولم تتملكه يوماً روح الانتقام،

لم يرد طلباً مادام في إطار المسموح والقدرة وعدم التجاوز،

أسهم في حل مشكلات لأناس كانت تبدو عصية،

وكم قدم من مساعدات لآخرين أزالت عنهم أعباء ثقيلة كان يقدر الكبار وحكمتهم، ويؤمن بالشباب وحماستهم،

رحل عن الدنيا تاركاً ظله قائماً وممتداً وسخياً وملهماً في كل مكان في ظاهرة نادرة استثنائية





تجاهله النقاد طوال خمسة عشر عاماً

نجيب محفوظ في ذكرى ميلاده



خليل الجيزاوي

بدأ نجيب محفوظ يكتب القصة القصيرة بداية من عام ١٩٣٠، وينشرها بالدوريات الثقافية، ثم ترجم كتاب (مصر القديمة) من تأليف الكاتب الإنجليزي جيمس بيكي (١٨٦٦ - ١٩٣١) ونشره عام ١٩٣٢، ثم عاد لكتابة القصص القصيرة، ونشرها بالعديد من الدوريات الثقافية، ثم جمع هذه القصص ونشرها بكتاب، (همس الجنون - عام ١٩٣٨)، وبدأ بكتابة الروايات المستلهمة من التاريخ الفرعوني، الأولى، (عبث الأقدار - عام ١٩٣٩)، والثانية، (رادوبيس - عام ١٩٤٣)، والثالثة، (كفاح طيبة - عام ١٩٤٤)، ثم اتجه إلى المرحلة الواقعية، يتأمل الحياة في المنطقة الشعبية التي عاش بها، فنشر (القاهرة ٣٠)، وبالطبعات التالية كانت، (القاهرة الجديدة - عام ١٩٤٥)، و(خان الخليلي - عام ١٩٤٦)، و(زقاق المدق - عام ١٩٤٧)، و(السراب - عام ١٩٤٨)، و(بداية ونهاية - عام ١٩٤٩)؛ لأن نجيب محفوظ بعد كتابة رواية بداية ونهاية، وبحسب آراء معظم النقاد، انتقل إلى مرحلة مُهمة في كتابة الرواية، كما يُؤكد ذلك الناقد أنور المعداوي في ما بعد.



يُؤكدُ الدكتور لويس عوض أن الحركة النقدية تجاهلت كل كتابات نجيب محفوظ طوال خمسة عشر عاماً، خلال الفترة من (١٩٣٠ وحتى قبل آخر عام ١٩٤٤)، وهو العام الذي كتب فيه الناقد سيد قطب أول مقال نقدي عن رواية كفاح طيبة في مجلة الرسالة بتاريخ (٢٥ سبتمبر ١٩٤٤)، يقول د. لويس عوض في حديثه للإذاعة المصرية: (ما عرفنا كاتباً من الكُتّاب ظل مغموراً مغبوناً مُهملاً عامة حياته الأدبية دون سبب معلوم، ثم تفتحت أمامه كل سبل المجد دفعة واحدة، في السنوات الخمس الأخيرة، دون سبب معلوم أيضاً، مثل محفوظ، وما عرفتُ كاتباً رضي عنه اليمين والوسط واليسار، ورضي عنه القديم والحديث، ومن هم بين بين، مثل محفوظ، فالكاتب نجيب محفوظ قد غدا في بلادنا مؤسسة أدبية أو فنية مستقرة تشبه تلك المؤسسات الكثيرة التي تقرأ عنها! ولعلك لا تعرف ما يجري بداخلها، وهي مع ذلك قائمة وشامخة، وربما جاء السياح، أو جيء بهم، ليتفقدوها فيما يتفقدون من معالم نهضتنا الحديثة، والأغرب من هذا أن هذه المؤسسة التي هي نجيب محفوظ، ليست بالمؤسسة الحكومية التي تستمد قوتها من الاعتراف الرسمي فحسب، بل هي مؤسسة شعبية أيضاً، يتحدث عنها الناس بمحض الاختيار في القهوة، وفي البيت وفي نوادي المتأدبين البسطاء).

كان الكاتبُ سيد قطب ناقداً ذائع الصيت، وكم تألم لتجاهل النقاد لكتابات نجيب محفوظ، فكتب سيد قطب أربع مقالات نقدية، قدم نجيب محفوظ لأول مرة للحركة الأدبية، كتب المقال الأول عن رواية: كفاح طيبة، وأرسله إلى مجلة الرسالة الشهيرة والتي كان يرأس تحريرها أحمد حسن الزيات، ونُشرت بتاريخ (٢٥ سبتمبر ١٩٤٤)، كتب يقول:



من مؤلفاته

يؤكد لويس عوض أن الحركة النقدية تجاهلت كل كتابات نجيب محفوظ من (١٩٣٠) وحتى (١٩٤٤)



لويس عوض



رجاء النقاش



أحمد حسن الزيات

(قصة استقلال مصر بعد استعمار الرعاة على يد أحمس العظيم، قصة الوطنية المصرية في حقيقتها بلا تزيد ولا ادعاء، وبلا برقشة أو تصنع، قصة النفس المصرية الصميمة في كل قطرة وكل حركة وكل انفعال).

وواصل الكتابة مُؤكداً قيمة الكاتب الشاب نجيب محفوظ قائلاً: (لو كان لي من الأمر شيء، لجعلت قصة كفاح طيبة، في يد كل فتى وكل فتاة، ولطبعتها ووزعتها على كل بيت بالمجان، ولأقمت لصاحبها – الذي لا أعرفه – حفلة من حفلات التكريم، التي لا عدد لها في مصر، للمستحقين وغير المستحقين).

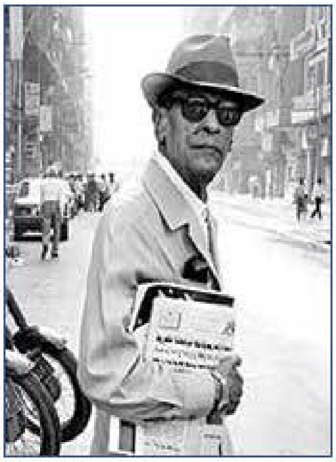
وكتب المقال الثاني عن رواية: خان الخليلي، بالعدد (٦٥٠ بمجلة الرسالة بتاريخ ٣٠ ديسمبر ١٩٤٥)، والمقال الثالث عن رواية: القاهرة الجديدة، بالعدد (٧٠٤) بمجلة الرسالة بتاريخ (٣٠ ديسمبر ١٩٤٦)، كتب غاضباً عن تجاهل الحركة النقدية وغفلتها عن روايات الشاب المبدع نجيب محفوظ: (الذي لا يرتمي في حضن أحد، ولا يتزلف لناقد، ولا يتقرب من مسؤول، ولكنه يكتبُ ويبدعُ في صمتٍ ودأب)، ثم أكد موهبة محفوظ في كتابة الرواية قائلاً: (كان على النقد اليقظ، لولا غفلة النقد في مصر، أن يكتشفَ أن أعمالَ نجيب محفوظ، هي نقطة البدء الحقيقية في إبداع رواية قصصية عربية أصيلة، فلأول مرة يبدو الطعم المحلي، والعطر القومي في عمل فني له صفة إنسانية).

وكتب المقال الرابع والأخير عن رواية زقاق المدق ونشره بمجلة الرسالة عام (١٩٤٨)، وهو يؤكد موهبة محفوظ قائلاً: (نملكُ اليوم أن نقولَ: إن عندنا قصة طويلة، أي رواية، كما نملك أن نقولَ إننا نساهمُ في تزويد المائدة العالمية في هذا الفن بلون خاص، فيه الطابع الإنساني العام، ولكن تفوحُ منه النكهة المحلية، وهذا ما كان ينقصنا إلى ما قبل أعوام).

هذه المقالات الأربع التي كتبها الناقد سيد قطب أعطت لروايات نجيب محفوظ زخماً وصيتاً كبيراً، حيث كتب مُشيداً بمستقبل محفوظ في الرواية العربية، وبشّر في هذه المقالات أن روايات نجيب محفوظ ستضعُ الرواية العربية على خريطة الرواية العالمية عندما تتم ترجمتها للغات الأجنبية، وهذا ما أكده رجاء النقاش أيضاً في كتابه: نجيب محفوظ.. صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته، بعد ذلك بسنوات طويلة.

وأكد أنور المعداوي في كتابه (نماذج فنية من الأدب والنقد) أن نجيب محفوظ قبل رواية بداية ونهاية، كان ينقصه الكثير ككاتب محترف، قائلاً: (إنني أصفُ هذا الأثر القصصي الجديد لهذا القصاص الشاب، بأنه عملٌ فني كامل هذا الوصف، أو هذا الحكم، مرده إلى أن أعماله الفنية السابقة كانت تفتقرُ إلى أشياء؛ تفتقر إليها على الرغم من المزايا المختلفة التي تحتشد فيها، وتحدد مكان صاحبها في الطليعة من كتاب الرواية! ماذا كان ينقصُ نجيب قبل بداية ونهاية؟ ماذا كان ينقصُهُ في خان الخليلي والقاهرة الجديدة وزقاق المدق والسراب؟! لقد كان نجيب في هذه الروايات الأربع يمتلكُ من الخطوط الفنية، ما يُتيحُ له من أن يخرجَ التصميم العام للقصة، وهو سليم في جملته، ومع ذلك فقد كان ينقصُهُ عنصر الالتزام الدقيق لحدود الواقعية الأولى، في عرض حوادث القصة، وتوجيه حركات الشخوص، وأقول الواقعية الأولى؛ لأن الواقعية الثانية هي الساحة الكبرى، التي دأب نجيب على أن يعرضَ فيها أكثر نماذجه البشرية).

ثم يُضيفُ المعداوي، أن نجيب محفوظ بعد هذه الرواية اكتملت عنده مفردات الكتابة الفنية قائلاً: (كل من هذه العناصر الفنية الثلاثة التي كانت تنقصه بالأمس: عنصر



نجيب محفوظ

بدأ بكتابة القصة القصيرة ثم اتجه نحو الترجمة قبل أن يسحره عالم الرواية



القاهرة في الثلاثينيات



أغلفة الثلاثية

الالتزام الدقيق لحدود الواقعية الأولى، وعنصر التذوق الشعوري الكامل للحياة، وعنصر التلوين الخاص للأسلوب القصصي؛ كل منها قد احتشد له اليوم في صورته القوية الرائعة في بداية ونهاية، وإذاً هذه الرواية القصصية تُعدّ في رأي النقد عملاً فنياً كاملاً لا مثيل له في تاريخ القصة المصرية باستثناء «عودة الروح» لتوفيق الحكيم).

هكذا بات نجيب محفوظ يدين بالفضل الكثير لأول ناقدين كتبا عن أعماله الروائية وعلى يديهما انتشرت رواياته، هذا ما صرح به الناقد رجاء النقاش وأكده في كتابه، وصرح به أيضاً جمال الغيطاني في كتابه: نجيب محفوظ يتذكر.

على أن هذا الكلام لم يُوافق الدكتور علي شلش عليه – يعتبره الأدباء والنقاد مؤرخ الحياة الثقافية – فأخذ يقلبُ ويجمعُ ويُفتشُ بين أعداد الدوريات الثقافية في دار الكتب والوثائق المصرية، وبعدها خرج علينا بكتاب (نجيب محفوظ.. الطريق والصدى) جمع في هذا الكتاب ست عشرة مقالة نقدية نُشرت بالدوريات الثقافية في القاهرة وبيروت خلال الفترة التي سمّاها الدكتور لويس عوض فترة التجاهل النقدي (١٩٣٠ – ١٩٤٤)، وجمعها في هذا الكتاب لتكون متاحة أمام الدارسين والباحثين لعالم نجيب محفوظ الروائي، وأبرز الأسماء التي كتبت عن روايات محفوظ هم:

محمد جمال الدين: مقال عن كفاح طيبة، منشور بمجلة الرسالة بتاريخ (٢ أكتوبر ١٩٣٩)

وديع فلسطين، كتب أربع مقالات، مقال عن رادوبيس، مجلة الرسالة، العدد (٦٤١، بتاريخ ١٥ أكتوبر ١٩٤٥)، ومقال عن خان الخليلي، مجلة الرسالة، العدد (٦٤١ بتاريخ ١٥ أكتوبر ١٩٤٥)، ومقال عن القاهرة الجديدة، مجلة منبر الشرق، بتاريخ (٣٠ إبريل ١٩٨٤)، ومقال عن زقاق المدق، مجلة منبر الشرق، بتاريخ (٣٠ إبريل ١٩٨٤).

كذلك أحمد عبدالغفار كتب مقالاً عن خان الخليلي، مجلة الراديو المصري، بتاريخ (٢٩ سبتمبر ١٩٤٥)،

وكتب محمد فهمي مقالاً عن زقاق المدق، جريدة المقتطف المصري، بتاريخ ديسمبر ١٩٤٧)،

وزكي المحاسن كتب مقالاً عن بداية ونهاية، مجلة الأديب، المجلد (٢٠)، بتاريخ (٢٠ أكتوبر ١٩٥١).

ثم توالت بعد ذلك كتابات أحمد عباس صالح، ورجاء النقاش، ومحمد مندور، ولويس عوض، ولكن بعد أن كانت دائرة الضوء اكتشفت نجيب محفوظ بعد قيام ثورة (١٩٥٢)، ومع بداية تحول رواية بداية ونهاية للسينما العربية.

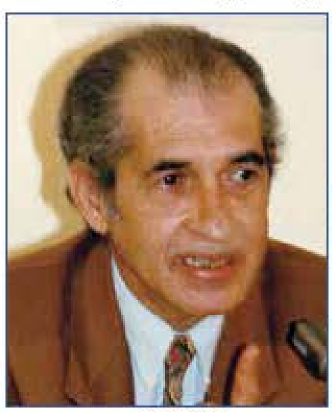
ويُؤكدُ د. علي شلش أن أصحاب المقالات الأولى التي جمعها في كتابه، صحيح كتبوا عن بواكير أعمال نجيب محفوظ، ولكنها أسماء مغمورة، ولم تكن معروفة أو مشهورة وسط الحركة الأدبية؛ ولهذا ظل الوسط الأدبي يَدينُ بالفضل لكتابات الناقدين سيد قطب وأنور المعداوي، اللذين كان لهما الفضلُ الكبيرُ في اكتشاف نجيب محفوظ الروائي.



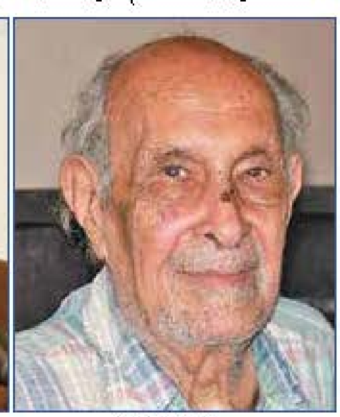
مشهد من فيلم «بداية ونهاية»

الواقعية هي الساحة الكبرى التي دأب نجيب محفوظ على أن يعرض فيها نماذجه البشرية

اعتبر النقاد أن تألقه في عالم الرواية كان مع روايته الخامسة (بداية ونهاية)



د. علي شلش



وديع فلسطين



د. عبدالعزيز المقالح

أبوالطيب المتنبي شاعراً

لا يعتريني أدنى شك في أن عنوان هذه التأملات سوف يثير مجموعة من أسئلة القراء المتابعين للشعر، وأن أول أسئلتهم سيكون: وما الجديد في حديث كهذا! فالمتنبي ليس شاعراً فحسب، بل هو أهم شعراء العرب على الإطلاق؟ وأنا أتفق معهم وأقول لا خلاف على مكانة المتنبي، لكن ما كتبه من شعر يتوزع بين الحكمة والنظم والشعر، فالعنوان إذاً يحاول لفت انتباه القراء إلى أن هذا البحث الموجز، الذي يشير العنوان إلى محتواه سيتناول هذا الجانب الأخير، وهو الشعر الذي يعطي للمتني صفه الشاعر لا صفة الحكيم أو الناظم المنطقي. وآمل أن أكون في هذه الإشارة التمهيدية قد تمكنت من توضيح حقيقة العنوان ودلالته، التي بدت غامضة بعض الشيء، وإذا كان شعر هذا المستوى عند المتنبي قليلاً فإنه عند الشعراء الآخرين يبدو أقل من القليل.

ولا أنسى هنا الإشارة إلى أن ما دفعني إلى الاقتراب من هذا المنحى الشائك، هو تلك العبارة التي سادت في عصره وتواصل صداها إلى ما تلاه من عصور، وهي (أبو تمام والمتنبي حكيمان وإنما الشاعر البحتري)، وهي عبارة قطعية تسلب الشاعرين الكبيرين كل علاقة لهما بالشعر بمعناه الخاص والدقيق، ولا تعطي أدنى اهتمام لتلك اللوحات الشعرية البديعة التي تتخلل قصائدهما الطويلة وما تحمله من نبض الشعر / الشعر، ومنها على سبيل المثال تلك الأبيات التي جاءت في سياق الحديث عن البطولة والحرب في القصيدة المشهورة لأبي تمام (السيف أصدق إنباء) والأبيات هي:

لقد تركت أمير المؤمنين بها
للنار يوماً ذليل الصخر والخشبِ
غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى
يشلُه وسطها صبح من اللهبِ
حتى كأن جلابيبَ الدُجى رغبت
عن لونها، وكأن الشمس لم تغبِ
ضوء من النار والظلماء عاكفةٌ
وظلمةٌ من دخانٍ في ضحىً شَحِبِ

هكذا إذاً، هو الشعر / الشعر / أو الشعر / الماس المتناثر بين سطور القصائد الطويلة والقصيرة للشعراء الكبار. وهو عند المتنبي أظهر وأكثر، وسنبدأ معه من قصيدته (النونية) تلك التي استوحى مقدمتها من (شعب بوّان) في بلاد فارس، وكيف سار به في مناخ من الدهشة والافتتان بالطبيعة في واحدة من صورها الأعذب والأجمل، وبما تعكسه من الأضواء والظلال، وما كان ذلك الشعب أو الوادي الظليل ليستأثر بإعجابه لو لم يكن من القدرة الجمالية بمكان، ولما انعكس أثره في هذا التعبير الشعري الباذخ غير المسبوق في تاريخ الأدب العربي والشعر منه خاصة، حيث تتحول الصورة إلى لوحات فنية تضاهي ما يرسمه المصورون الكبار عن الحدائق والغابات:

مغاني الشُعب طيباً في المغاني
بمنزلةِ الربيع من الزمانِ
ولكن الفتى العربيُّ فيها
غريب الوجه واليد واللسانِ
ملاعب جِنَّةٍ لو سار فيها
سليمانُ لسار بترجمانِ
فسرتُ وقد حجبن الحر عني
وجئن من الضياء بما كفاني
وألقى الشرقُ منها في ثيابي
دنانيراً تفرُّ من البنانِ
لها ثمر تشير إليك منه
بأشربةٍ وَقَفْن بلا أوانِ
وأمواهٌ تَصِلُّ بها حصاها
صليلَ الحلي في أيدي الغواني

في هذا المقطع، يبدو المتنبي فناناً تشكيلياً يرسم لوحاته الشعرية، أو بالأصح مجموعة لوحات متعددة الألوان، بكلمات تأسر المشهد الطبيعي لتتناقله الأجيال عبر العصور، وفيه نصغي إلى موسيقا المياه وإلى النسمات التي تحرك أوراق الشجر بحنان، وهذا هو الشعر الذي يتداخل بين الصامت والناطق والضوء بالظلال، وهذا

يشعر القارئ المتمرس بقراءة الشعر وإدراك مستوياته اللونية والصوتية، بأن المتنبي كان وهو يكتب هذا المقطع في أقصى درجات العفوية بعيداً عن التصنع والكد الذهني، وكأنه يلتقط صوره ومعانيه من فضاء المكان، فكانت تأتي إليه سهلة دون جهد يبذل أو عناء، وهي حالة لا يدركها إلاّ الكبار من الشعراء الذين تتملكهم طاقة تعبيرية تتجاوز الوعي إلى اللا وعي، والواقع إلى ما هو أبعد من الخيال.

ومما تناقله النقاد عن ابن رشد، اختياره لأربعة أبيات من قصيدتين لاميتين، بوصفها أجمل ما كتب المتنبي من شعر، والأبيات المختارة تؤكد بوضوح فهم هذا المفكر والفيلسوف للشعر، وأن نقده العالي يثبت اتساع دائرة وعيه الأدبي والمعرفي، والبيتان الأولان هما من قصيدة كان المتنبي يتحدث فيها عن رسول ملك الروم إلى سيف الدولة، وكيف كانت حيرته وهو يبارح أرضه، التي كانت لاتزال تعاني غبار المعارك وآثار الدماء التي سالت فيها، والحديث موجّه إلى سيف الدولة:

وأنَّى اهتدى هذا الرسول بأرضه
وما سَكَنت مذ سِرت فيها القساطلُ
ومِن أيِّ ماءٍ كان يسقي جياده
ولم تَصفُ من مزج الدماء المناهلُ

أما البيتان الآخران فهما من قصيدة لامية أخرى، يمدح بها المتنبي ابن رائق المتقي وهو أحد خلفاء العباسيين المعاصرين له، والبيتان من المقدمة الغزلية وهما:

لَبِسنَ الوَشْيَ لا متجملاتٍ
ولكن كي يَصُنَّ به الجمالا
وضفَّرن الغدائرَ لا لحسنٍ
ولكن خِفن في الشَّعر الضلالا

وفي القصيدة التي اختار ابن رشد منها هذين البيتين، أبيات أخرى تستحق الوقوف عندها، ومنها هذا البيت:

على قلقٍ كأن الريح تحتي
أوجهها جنوباً أو شمالا

كثيرة هي الأبيات الشعرية التي تناثرت بين سطور قصائد المتنبي وأحياناً في مداخلها، ومنها هذه الأبيات التي جاءت في مدخل إحدى قصائده، ذات الإيقاع الموسيقي الفاتن:

وكيف التذاذي بالأصائل والضحى
إذا لم يعد ذاك النسيم الذي هبَّا
ذكرت به وصلاً كأن لم أفز به
وعيشاً كأني كنت أقطعه وثبا
وفتّانة العينين قتالة الهوى
إذا نفحت شيخاً روائحُها شبَّا

وربما يكون المتنبي هو الشاعر العربي الوحيد الذي تلين له اللغة، ومثلها القوافي، فتبدو للقارئ وكأنها معدّة سلفاً، أو بعبارة أخرى كأنه لا يكتبها بل يجدها مكتوبة جاهزة، ليتلقاها دون بحث أو عناء، وهي حالة تستدعي دراسة مستقلة.

ونتوقف هنا قليلاً عند لاميته المرفوعة، التي تقطر عذوبةً وتنساب في الأفواه انسياب الجداول في الحقول الظمأى، وفي هذه القصيدة الرائعة يوجد البيت الشعري العظيم، الذي جمع بين الشعر عندما يكون في أبهى تجلياته، وبين الحكمة دائمة الحضور في كثير من الحالات، التي يجد الإنسان نفسه واقفاً بين خصومه، ومن يفترض أنهم أصدقاؤه.

وسوى الروم خلف ظهرك روم
فعلى أي جانبيك تميل

ونتوقف قليلاً عند المقطع المشار إليه، وهو يتوسط القصيدة ويحتل منها مقام القلب في هذه القصيدة، ويبدأ بالسؤال الذاهل المذهل:

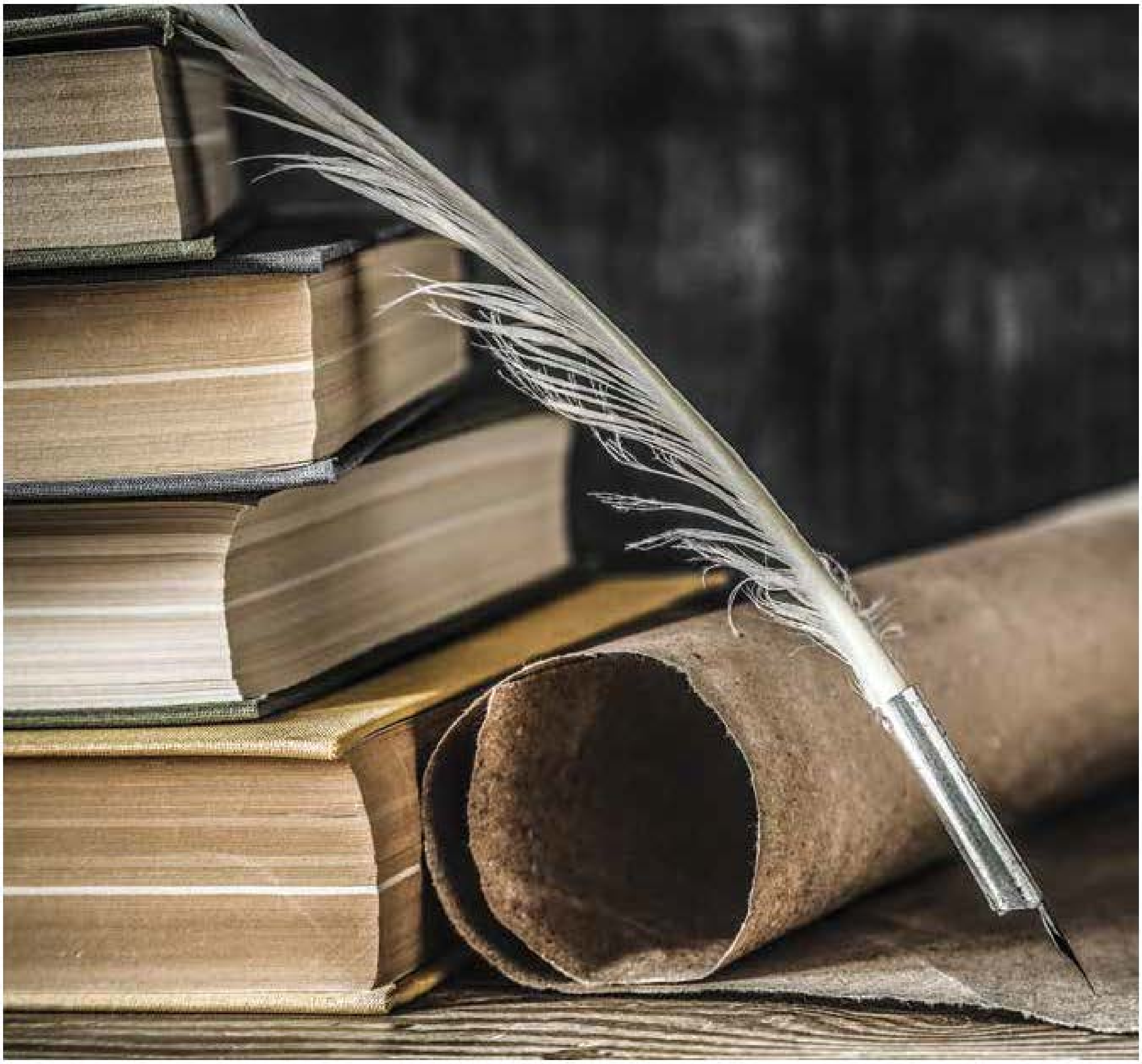
نحن أدرى وقد سألنا بنجدٍ
أطويلٌ طريقنا أم يطولُ
وكثيرٌ من السؤال اشتياقٌ
وكثيرٌ من رده تعليلُ
لا أقمنا على مكانٍ وإن طاب
ولا يمكن المكان الرحيلُ
كلما رحبت بنا الروض قلنا
حلبُ قصدنا وأنت السبيلُ

وفي الأخير تجدر الإشارة إلى أن هذا الشاعر العظيم فريدٌ في شخصيته، وفريدٌ في حياته، وفريدٌ في قصائده الموحية، التي اتسعت للمديح وللتعبير عن الذات، كما اتسعت للحكمة ووصف الطبيعة وللشعر في أرقى مستوياته وأعمقها، تمثّلاً لمعنى الشعرية في توصيفها القديم والمعاصر.

شعر المتنبي يتوزع بين الحكمة والنظم والشعر وهو من أهم الشعراء العرب على الإطلاق

المتنبي هو الشاعر العربي الوحيد الذي تلين له اللغة فتبدو وكأنها معدةٌ سلفاً

تفرّد المتنبي في شخصيته وحياته وقصائده وحكمته وعلاقته بالطبيعة في أرقى مستوياتها



طرائف وعادات الكتابة

الأدباء والمبدعون

لهم طقوس وعادات مختلفة

للإبداع طقوس وعادات تختلف من كاتب لآخر، وقد تكون هذه الطقوس والعادات غريبة وخارجة على المألوف ولكنها في النهاية تنتج فناً وأدباً خالداً يعيش معنا، يروي ظمأنا نحو المعرفة والثقافة، ويغذي أرواحنا وعقولنا.. وكما يقولون فإن الجنون فنون.



ناجي المتريس

نجيب محفوظ يستمع إلى الموسيقا قبل وأثناء الكتابة ولا يترك في الورقة أي فراغات

كان أمير الشعراء أحمد شوقي يتمشى ثم يبحث عن أي ورقة يكتب فوقها، فإذا لم يجد إلا علب السجائر أو الكبريت كتب عليها، وكتب مرة إحدى قصائده على قطعة قماش كانت أمامه، وكثيراً ما كتب الشعر على بطن يده. أما عباس محمود العقاد فكان يكتب جالساً إلى جوار المكتب، لصغر حجم مكتبه، ويكتب بالحبر الأحمر على ورق في مساحة الكف، وأحياناً يكتب وهو مستلقياً على فراشه. وكان نجيب محفوظ يستمع إلى الموسيقا قبل وأثناء الكتابة، ويشرب القهوة ويدخن كثيراً ويكتب على ورق مسطر، ولا يترك في الورقة أي فراغات أو هوامش. وكان يوسف إدريس يكتب وحيداً، لذا كانت زوجته تذهب إلى بيت أبيها لعدة أشهر، حتى ينتهي من الكتابة، وتطور الأمر بعد ذلك، وكان لا يستطيع الكتابة إلا عندما تجلس زوجته أمامه، وعندما يندمج ويستغرق في الكتابة، تنسحب زوجته بهدوء.

أما خيري شلبي؛ فكان غريب الأطوار، حيث يتحول إلى شخص لا يُطاق، وكثيراً ما كانت زوجته تنصحه أن يكتب داخل سرداب، لا يرى أحداً ولا أحد يراه، لذلك استأجر مقبرة خاصة، وأنجز أهم رواياته الطويلة فيها، وكان قبل الكتابة يُصاب باكتئاب حاد، ويشعر برغبة جامحة في الانتحار! وباعترافه، أنه لحظة الكتابة لا يطيق أحداً، ويشعر بأنهم هم الآخرون لا يطيقونه! لكن ما إن يكتب صفحة واحدة حتى يشعر بأن العالم فسيح وبأنه سيتحرر من هذه الحالة المرضية، فيعود من جديد مكتئباً ويواصل الكتابة كما لو كان يقاوم، وحينما ينتهي من الكتابة ويشعر بالشفاء، يبادر بإصلاح ما أفسده الإبداع، فيزور أهله وأصدقاءه، ويتحوّل إلى شخص ودود ومرح، وفي هذا الجو يعيد نسخ ما كتبه.

وعن عادات أنيس منصور في الكتابة يقول: (كل يوم، صيفاً وشتاء، أصحو عند الخامسة صباحاً، أغسل يدي، لا بد أن أغسل يدي، وأبلل عيني بالماء، وأتجه إلى مكتبي، وأزيل كل الكتب من فوق المكتب، وكل قلم وكل ورقة وكل ما أجده يعترض عيني إذا نظرت أمامي، وأطفئ نور السقف حتى إذا نظرت فلا شيء من الكتب التي على الجدران يجذب عيني، فأنا لا أريد أن أنظر إلى شيء، لا أريد أن أركز على أي شيء)، وعرف عنه أنه كان لا يكتب إلا بالبيجامة مثل أستاذه العقاد، حافي القدمين!

أما نزار قباني؛ فكان يلبس ويتأنق مستخدماً عطره المفضل وكأنه ذاهب للقاء حبيبته، وكان يستلقي على الأرض وأمامه عدد هائل من الأوراق الملونة حتى تخرج قصيدته في أبهى صورها. وكان الراحل أسامة أنور عكاشة لا يكتب إلا على ورق مسطر له ملمس خاص، وكان إذا واجهته مشكلة أثناء الكتابة يستغرق في رسم خطوط أو دوائر متداخلة ومتقاطعة لا معنى لها.

استندال كان يقرأ صفحة من الدستور الفرنسي قبل البدء في الكتابة

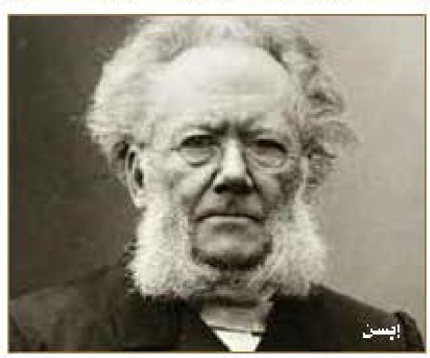
همنجواي كان يحدد عدد الكلمات التي سيكتبها ولا يكتب إلا صباحاً تجنباً لحرارة الطقس

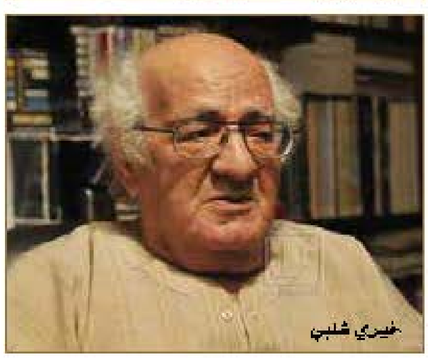
إبسن كان يضع صورة (سترندبرج) أمامه ليتفرج على إبداعه قبل كل الناس

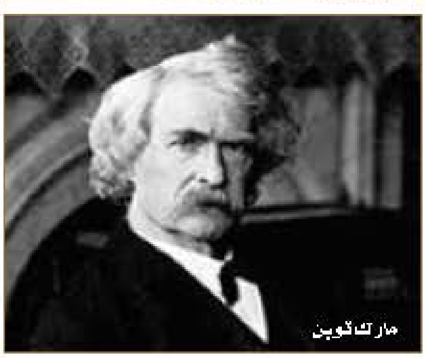

أسامة أنور عكاشة


مايا أنجيلو


نزار قباني


إبسن


خيري شلبي


مارك توين

وعلى الصعيد الأجنبي، فإن الكاتب الفرنسي (استندال) كان يقرأ صفحة من الدستور الفرنسي قبل البدء في الكتابة، يعني يدرب نفسه على كتابة ما هو موجز وضروري ودقيق. وكانت الأديبة الأمريكية (ويلا كاثر) تقرأ صفحة من الإنجيل قبل أن تكتب. أما الكاتب الساخر (مارك توين) فقد كان من الأدباء الأفقيين أي الذين يفضلون الكتابة وهم منبطحون على الأرض، وأحب أوقات العمل عنده كان فصل الصيف، حيث تجده جالساً خلف مكتبه بعد وجبة إفطار دسمة، ويدخن باستمرار أثناء الكتابة. وإذا أرادت زوجته التحدث إليه، كان عليها النفخ في بوق للحصول على انتباهه!

وكان الروائي الأمريكي (ترومان كابوت) يكتب وهو مستلق على ظهره، وفي يده كوب من عصير الكرز وفي اليد الأخرى قلم رصاص، وفي مقابلة نشرتها (باريس ريفيو) عام (١٩٥٧) يشرح (كابوت) الأمر قائلاً: أنا كاتب أفقي تماماً لا أستطيع أن أفكر إلا وأنا راقد مع وجود سيجارة وقهوة على مقربة مني، وبعد العصر فإنني أنتقل من القهوة إلى الشاي بالنعناع ثم إلى عصير الكرز ولا أستخدم آلة كاتبة.

أما (همنجواي) فكان يكتب (٥٠٠) كلمة في اليوم، ولا يكتب إلا في الصباح لتجنب حرارة الجو، ويبري عدداً من أقلام الرصاص، وكان لديه عشرات الأقلام على المكتب وعشرات الأحذية تحته، فهو يكتب كثيراً ويمشي كثيراً، وكان كاتباً غزير الإنتاج واشتهر بأنه كان يكتب وهو واقف خلف الآلة الكاتبة الموضوعة على قطعة أثاث يصل ارتفاعها إلى منتصف صدره.

ويفضل (تشارلز ديكنز) أن ينام على جهة اليسار، لذلك كان يحمل بوصلة أثناء نومه لتحدد له الاتجاهات. أما (أونوريه دو بلزاك) فكان ينهض في منتصف الليل ويعمل حتى الساعة الثامنة صباحاً، تليها جلسة أخرى للكتابة في فترة ما بعد الظهر بعد قيلولة لمدة (٩٠) دقيقة. وكان يشرب (٥٠) كوباً من القهوة يومياً.


يوسف إدريس


العقاد

وكانت الروائية والفيلسوفة (آين راند) تتناول البنزيدرين لمحاربة الشعور بالتعب، وفي إحدى المرات، عملت (٣٠) ساعة متواصلة على كتابة رواية (المنبع)، وقد أدى إدمانها إلى وفاتها.

أما الروائية الأمريكية (باتريشيا هايسميث) التي اشتهرت برواياتها ذات صبغة التشويق السيكولوجي، والتي تحول الكثير منها إلى أفلام سينمائية، فقد أحاطت نفسها بالسجائر وأعواد الثقاب والقهوة والحلوى، وقضت معظم النهار في سريرها. كما كانت تربي القواقع التي تفضلها على الناس.

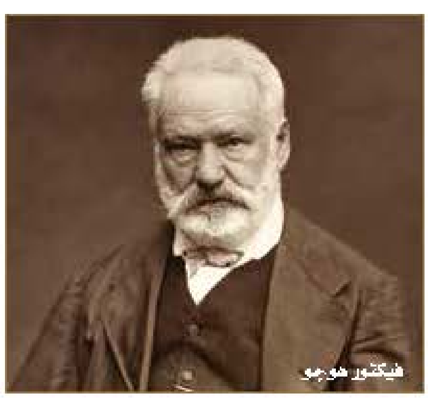
والأديب النرويجي (هنريك أبسن) كان يضع أمامه صورة للأديب سترندبرج، وهو من أعدى أعدائه، وكان يقول: إنما أردت أن أغيظه وهو يتفرج على إبداعي قبل نشره على الناس.

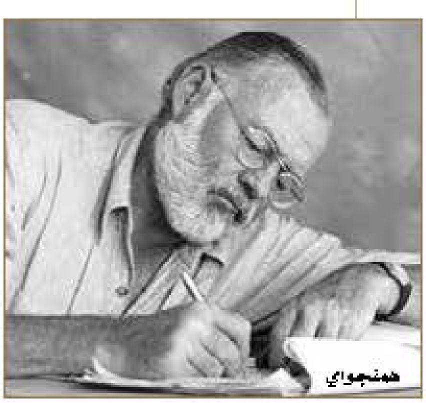
أما الكاتبة الشهيرة (مايا أنجيلو) فلا تستطيع أن تكتب أياً من أعمالها في منزلها، لذلك كانت تذهب إلى أي فندق وتستأجر غرفة فيه حتى تتمكن من الكتابة.

العقاد يفضّل الحبر الأحمر والكتابة على مكتبه ويقرأ أحياناً مستلقياً على فراشه

يوسف إدريس يفضل الكتابة منفرداً ولا يستطيع الكتابة بوجود أحد أفراد أسرته في البيت

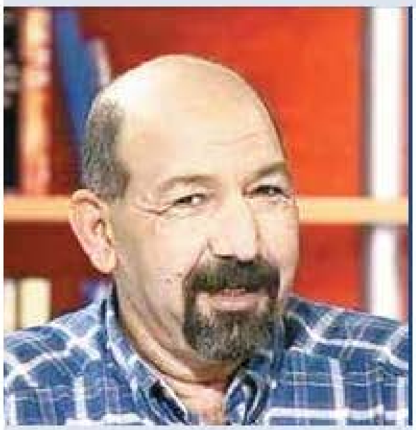

ديكنز


فيكتور هوجو


همنجواي

المثقف والخبير

فضاء محايد يحدده أفق الحاضر



سعيد بن كراد

لا نحتاج إلى (التسمية) أو (الوصف) بغاية الفصل بين الأشياء والكائنات والتمييز بينها فقط، إننا نفعل ذلك أيضاً، وربما في المقام الأول، من أجل تسريب سلسلة من التدقيقات الدلالية هي شرط وجودنا الرمزي في الحياة. فقد تكون التسمية تعييناً لشيء أو لكائن مخصوص، وقد يكون الوصف تحديداً له استناداً إلى صفات بعينها، ولكنهما يُعدان إضافة إلى ذلك نظرة مسبقة مصدرها التنويع الثقافي أو الأحكام المسبقة، أو قد يكونان شكلاً من أشكال تصريف مواقف الناس في الوقائع الإبلاغية وأثرها في السلوك الفردي والاجتماعي، وتلك وظيفة الترادف أو المشترك الدلالي عامة.

وهذه هي فرضيتنا الأساسية من أجل النظر في مضمون بعض المفاهيم المتداولة في ميدان السياسة والاقتصاد والإيديولوجيا، من قبيل المثقف والخبير، فهذه المفاهيم لا تُصنف ضمن مرادفات ضمنية أو صريحة، ولكنها تشير، مع ذلك، إلى مضامين تشترك في (حقول دلالية) تجمع أو تفصل بينها، استناداً إلى موقف إيديولوجي أو سياسي يشمل شكل حضور الناس في الفضاء العمومي. إنها ثنائيات لا تستند إلى ضدية إقصائية، ذلك أن مضمونها لا يتحدد من خلال تقابل مباشر بين حديها، بل يعود إلى التضايف الوظيفي بينهما، فهما يشيران إلى طريقتين مختلفتين في النظر إلى (الحقيقة)، و(العلم)، و(القيم)، و(العدل)، و(الحق) وربما غايات الوجود ذاته. يتعلق الأمر بقاعدة تداولية تقوم عليها استراتيجيات تواصلية جديدة أفرزتها التحولات الجذرية التي شملت كل الأنشطة التي تُصنف ضمن الشأن العام، بشقيه المدني والسياسي.

فاستناداً إلى هذه النظرة استُحدثت هذه التقابلات لتستوعب مساحات قيمية جديدة أُعيد داخلها توزيع الأدوار الاجتماعية والمعرفية، بما يُغطي جزئية حياتية بلا غايات واضحة، أو يستوعب نشاطاً موالياً أو مناهضاً. وهذا ما يجعل الحدود الثانية في هذه الثنائيات تحل محل الأولى ضمن (دورة حضارية) هي حاصل سقوط الكثير من (المحكيات) التي كانت تُعد، إلى الأمس القريب، سنداً لفعل سياسي يتميز باستقطابات صريحة، تفصل بين اليساري واليميني وبين التقدمي والرجعي والحداثي والتقليدي، ليحل محل ذلك كله فضاء عمومي (محايد) يتحرك ضمن زمنية يحدها أفق الحاضر وحده، فما يميز الزمن الراهن هو انفصاله عن مداه الماضي والمقبل في الوقت ذاته.

واستناداً إلى هذه المحددات يقوم التقابل في الثنائية الأولى، فالفاصل بين المثقف والخبير، لا يعود في الأصل إلى ما يملكان من زاد معرفي، بل مرتبط بطريقة تصريف هذا الزاد في الفضاء العمومي، وفي تدبير الشأن السياسي: فكلاهما يتمتعان بسلطة معرفية تميزهما عن العامة من الناس، ولكنهما يمارسانها وفق غايات تختلف باختلاف مضمون (الخبرة) عن محددات الموقف الإنساني والحضاري. فليست الخبرة سوى تقدير (محايد) لوضع سياسي أو اجتماعي أو الإحاطة بحالة اقتصادية مرتبطة باللحظة أو الأفق القريب، في حين يُعد (الموقف الثقافي) تعبيراً عن انتماء إلى نظام قيمي يضع الإنسان ضمن سيرورة زمنية لا يحدها أفق.

بعبارة أخرى، إن (حقيقة) الخبير تبنيها الأرقام والجداول وأسهم البورصة وتغيرات المؤشرات في الأسواق المالية، أما حقيقة المثقف فمصدرها الأخلاق والفضيلة والعدل والحق. يتحرك المثقف ضمن مشروع حضاري تحتل فيه القيم موقعاً مركزياً، إنه ينطلق من قناعات تجعل منه (وعياً جماعياً)، أو صورة عن إنسان (كلي) ينخرط في الشأن العام خارج تفاصيل الفعل السياسي، إنه (وظيفة) وليس كمّاً معرفياً يمنحه وضعاً يتميز به عن غيره من المواطنين، أو هو جزء من نشاط كوني موجه لخدمة الإنسان وحده. إنه بذلك يراهن على (الفطرة الإنسانية) التي تُحيل على ما يجمع بين الناس ويوحدهم ضمن فضاء يتعايشون فيه خارج ما يحدده العرق أو العقيدة.

وليس ذاك وضع الخبير، إنه يدعي الانتماء إلى (الحقيقة) و(الموضوعية) و(العلم)، إنه خارج الشعب والطبقات، وخارج الإيديولوجيا والسياسة، إنه ينتمي إلى كل (الجهات)، ومنها جهة السلطة في المقام الأول (لا يقول أغلب الخبراء إلا ما تود الجهة التي تطلب «خبرتهم»)، ذلك أن الأرقام عنده (صامتة)، إنها لا تكترث للتقديرات السياسية اللاحقة، ولا قيمة لدروس التاريخ فيها أيضاً. إنه لا يبشر بقيمة، إنه يبيع (خبرته) كما تباع كل السلع في المتاجر (مكاتب الخبرة مفتوحة في وجه كل المؤسسات والأفراد)، فهو مشدود، من خلال موقعه ذاك، إلى (قضية) لا يحددها (الإنساني) في الإنسان، بل تفسرها الأرقام وصعود القيم وهبوطها ضمن سلَمية البورصة لا السلَمية الأخلاقية التي يحتكم إليها الضمير.

وعكس ذلك ما يشير إليه فعل المثقف، فما يصدر عنه هو ممارسة تندرج ضمن سيرورة زمنية ممتدة إلى أمام لا ينتهي، وقد تكون بلا مردودية واضحة، ذلك أن الأفق المستقبلي وحده يمنحها شرعيتها، وهذا معناه أن الفصل بين الخبير والمثقف، يقتضي الاعتراف بالفرق الموجود بين الواقعة وتأويلها، وبين الحقيقة وشروط بنائها، وبين العلم ومجمل تطبيقاته، إن مضمون هذه المقولات يتحدد، في جميع هذه الحالات، من خلال نفع إنساني لا من خلال فتوحات نظرية بلا روح.

الخبير يعبر عن الإحاطة بحالة اقتصادية أو سياسية مرتبطة بالحاضر والأفق القريب فيما المثقف يعبر عن انتماء إلى نظام قيمي لا يحدده أفق

عندما يسافر الإبداع عبر الزمن

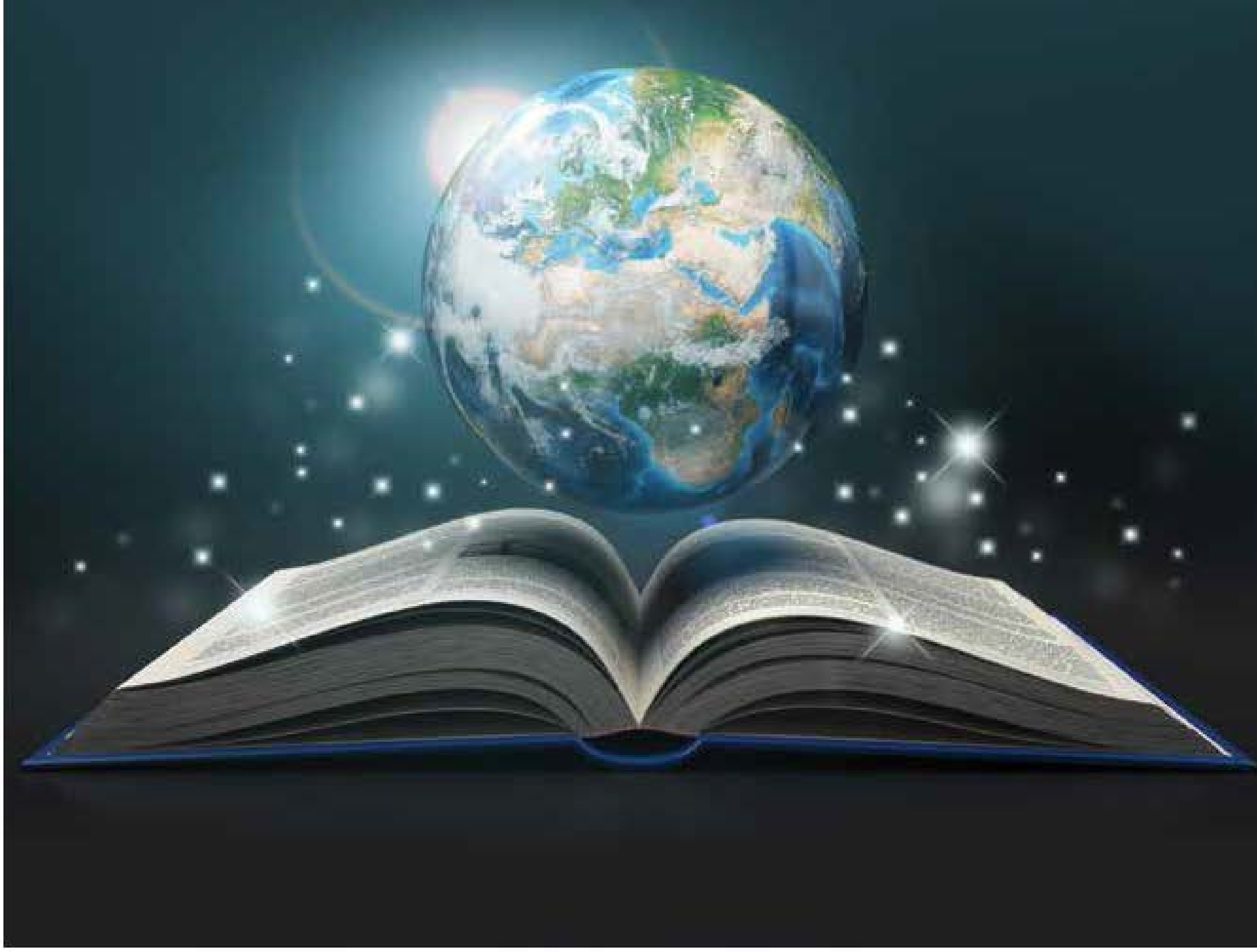
أدب الخيال العلمي

علم وفن معاً



د. سعيد عبيدي

إن المتتبع للشأن الثقافي في البلاد العربية، سيلاحظ دون شك أن مكتباتنا تفتقر بعض الشيء إلى ما أصبح يعرف بأدب الخيال العلمي، هذا الأدب الذي يحظى في العالم المتقدم باهتمام بالغ في الأوساط الأدبية والنقدية، فقد تمكن من الارتقاء بنفسه من نوع أدبي غير ذي أهمية تسيطر عليه الخرافات وحكايات الرعب، إلى أدب يزخر بالأسماء اللامعة من الكتّاب، ويجتذب أعداداً كبيرة من الأنصار والمريدين الذين كونوا تياراً متآزراً تميز بالقوة والتماسك في مواجهة المنتقدين والساخرين.



لكن بالمقابل في بلداننا العربية، لايزال هذا الأدب في طور النمو يمر بالمرحلة نفسها التي مر بها أدب الخيال العلمي الغربي من قبل، الأمر الذي جر عليه انتقاد الناقدين، فقلل بعضهم من شأنه، أو وصفوا أدباءه بالهرطقة والدجل أو حتى الشعوذة، وقصر بعضهم الآخر أدب الخيال العلمي على قصص الأطفال لجهله بهذا النوع الأدبي.

أدب الخيال العلمي من الآداب التي يصعب إيجاد مفهوم ثابت له، لأنه يتداخل مع عدد كبير من الأنواع الأدبية الأخرى، ولكن هذا لا يعني أن المشتغلين على هذا الحقل لم يجتهدوا في إيجاد صياغة محددة له تربط بين المفهوم والدلالة، وهذا ما أدى إلى ظهور تعريفات عديدة في هذا المجال، بيد أن هذه التعريفات الكثيرة عكست تبايناً واضحاً في رؤية المفهوم والمصطلح، ولا سيما في المعاجم الأدبية التي يبذل مؤلفوها قصارى جهدهم لتحديد المصطلح ومعناه، ويحاولون جمع خصائصه وسماته التي تميزه عن غيره من الآداب القريبة منه أو المجاورة له.

ففي معجم (مصطلحات العربية في اللغة والأدب) مثلاً يعرّف أدب الخيال العلمي بأنه ذلك الفرع من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان لكل تقدم في العلوم والتكنولوجيا، ويعتبر هذا النوع ضرباً من قصص المغامرات، إلا أن أحداثه تدور عادة في المستقبل البعيد أو على كواكب غير كوكب الأرض، وفيه تجسيد لتأملات الإنسان في احتمالات وجود حياة أخرى في الأجرام السماوية.



السفر إلى العوالم الأخرى من موضوعات أدب الخيال العلمي

وأدب الخيال العلمي يعاني خلطاً واضحاً بأنماط أخرى من التعبير الأدبي كالأسطورة والخرافة، بل أكثر من ذلك يلتبس عند بعض الدارسين بما يسمى بالرواية البوليسية، ويبدو عناء النقاد ظاهراً عندما يحاولون تطويق أدب الخيال العلمي بتعريف صارم يفصله عما يمكن أن يختلط به من أنماط التعبير الأدبية الأخرى؛ يقول الأديب الإنجليزي كودون (Cuddon) في قاموس المصطلحات الأدبية: لوضع أشمل تعريف ممكن لمصطلح أدب الخيال العلمي نستطيع القول إنه ذلك الأدب الذي يتعامل جزئياً أو كلياً مع موضوعات الغرائب والخوارق والمخاطر.

يتضح إذاً من خلال هذا التعريف أنه يختلف مع التعريف الأول على مستوى الدلالة والرؤية؛ فالتعريف الأول يشير إلى أن أدب الخيال العلمي هو أدب حديث أفرزته التقنية المتقدمة، واتخذ من المغامرات والتأمل موضوعاً له، في حين أن التعريف الثاني لم يستبعد إمكانية دخول كتابات مغرقة في القدم تحت هذا النوع من الأدب. ومع ذلك فإن التعريفين قد اتفقا على أن خاصية الغرابة والمغامرة هي القاسم المشترك لكل أنواع هذا النمط من الأدب.

ظل النقاد العرب يخلطون بين مصطلح أدب الخيال العلمي ومصطلح القصة العلمية أو الأدب العلمي حتى وقت قريب جداً، فقد استخدم هذان المصطلحان بوصفهما مترادفين ولهما دلالة واحدة، لكن هناك فرق بينهما نتلمسه إذا عدنا إلى هدف كل

أصبح يحظى باهتمام بالغ في الأوساط الأدبية في جل العالم المتقدم

يعرف في مصطلحات اللغة والأدب بأنه نوع من الإبداع يعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان لتقدم العلوم والتكنولوجيا



سفن فضائية


مواكبة أدب الخيال العلمي للتطورات التكنولوجية

منهما؛ فالقصة العلمية تتخذ من الواقع والقوانين العلمية الثابتة التي لا خلاف عليها موضوعاً لها، فتلبسه ثوباً قصصياً مشوقاً لجعله أسهل تناولاً وفهماً لدى المتلقي العادي غير المختص بالعلوم، وغالباً ما يكون هدفها الشرح والتوضيح. أما شخصياتها؛ فتتصف بالتاريخية أو الوثائقية، وغالباً ما تكون من العلماء المرموقين الذين تركوا بصمات واضحة في مسيرة الإنسانية.

وقد تتميز القصة العلمية، كما ذكر عزام محمد في كتابه (الخيال العلمي في الأدب)، بشخصنة الأشياء بغية شرحها وتبسيطها، لا سيما وأنها غالباً ما تتوجه إلى جمهور من الأطفال أو اليافعين، فقد تصور حواراً بين الذرات أو تقدم الفيروسات بلبوس إنساني، أو تجعل من الكواكب كائنات عاقلة.. ويمكن إظهار الفرق بين القصة العلمية وقصة الخيال العلمي في هذا المجال بإيراد مثال بسيط؛ فالكاتب الذي يصور حرباً بين الكريات البيضاء والجراثيم في جسم الإنسان هو كاتب قصة علمية، أما الكاتب الذي يصور دخول جرثومة غريبة إلى جسم الإنسان لتحوله إلى كائن آخر مختلف فهو كاتب خيال علمي.

تلتقي الأسطورة مع أدب الخيال العلمي في عدة نقاط، لعل أهمها إثارة قضايا غريبة ومدهشة لا تنسجم في معظم الأحيان مع العقل والواقع، لكن هذا لا يعني أنهما لا يختلفان مع بعضهما بعضاً، وهو ما دفع بعض النقاد إلى وضع حد فاصل بين هذين النوعين الأدبيين بما لا يترك مجالاً للبس، فأدب الخيال العلمي مع أنه يشارك الأسطورة والحكاية الخيالية في أنه نقيض للجنسين الأدبيين الطبيعي والتجريبي، فإنه يختلف اختلافاً شديداً من حيث المنهج والوظيفة الاجتماعية عن الأجناس الأدبية المرتبطة بالمذهب اللا طبيعي، أو ما وراء التجريبي، وبذلك يتميز أدب الخيال العلمي عن الأسطورة في كون أبطال هذه الأخيرة كائنات فائقة القوة (فوق الطبيعة)، يقومون بأعمالهم في أزمان سحيقة غالباً ما تكون أزمان بدايات الخلق. بينما ينحدر أبطال أدب الخيال العلمي إلى أصولهم الدنيوية البشرية، وما أعمالهم الخارقة التي يقومون بها سوى قدرات منحتها لهم الآلات والمخترعات العلمية الحديثة.

تشترك الخرافة مع أدب الخيال العلمي في كونها تثير العجب والدهشة عند المتلقي لتشد انتباهه إليها، فلا يشرد عن الاستماع، لتبقى حوادثها راسخة في ذاكرته لغرابتها وطرافتها. والخرافة كما ذكر صاحب كتاب (الحكاية الخرافية)؛ لا تخلو عادة من العبر والدروس والمواعظ التي تفيد المرء في نهاية كل حكاية. لكن هذا لا يعني أنهما لا يختلفان عن بعضهما بعضاً في كثير من الجوانب؛ أولها أن الخرافة اعتمدت قروناً على الرواية الشفهية فتناقلها الناس من جيل إلى جيل وزادوا وحوروا فيها وفقاً لهوى كل راوٍ وتماشياً مع ذوق وأخلاق كل شعب، فكثيراً ما تجد الخرافة نفسها عند شعبين مختلفين وقد اصطبغت تفاصيلها بصبغة المحلية لدى كل منهما. أما أدب الخيال العلمي؛ فقد ظهر مكتوباً ولم تتداوله الشعوب على نطاق واسع كما هي الحال في الخرافة، بل اقتصر انتشاره لدى الأمم المتقدمة والشعوب التي أوتيت حظاً من العلم.

نوع من قصص المغامرات التي تدور في المستقبل البعيد أو على كوكب آخر أو استشراف لنظرية علمية جديدة

تطور أدب الخيال العلمي ولم يعد يركز على الأفكار التقليدية


فيلم أوديسا



الصراع مع الآلات المتطورة
من سمات أدب الخيال العلمي

ثاني الاختلافات بين الخرافة وأدب الخيال العلمي، هو ما أشار إليه منصور أنيس في مؤلفه (الذين عادوا إلى السماء) من أن شخصية البطل في الأدب الخرافي شخصية شعبية بسيطة تتسم بكل الصفات المحبوبة؛ من شجاعة وجرأة وتضحية وكرم.. أما بطل الرواية في الخيال العلمي؛ فغالباً ما يكون شخصية ذات مكانة علمية عظيمة، وقد لا تتحلى هذه الشخصية بالصفات التي يمتاز بها البطل الخرافي، وغالباً ما تكون شريرة وعدوانية عندما تستخدم العلم لأغراض أنانية وتدميرية.

بالنظر إلى جل أعمال أدب الخيال العلمي، نرى أنها تُجمع على قضية واحدة، إضافة إلى بعض القضايا الأخرى التي لا تقل أهمية عن ذلك، مفادها أن الإنسان لا يمكن أن يكون المخلوق الوحيد على هذا الكون، بل هناك مخلوقات أخرى لها طبائع مختلفة، إذ إنها كائنات هجينة تندمج فيها الملامح الإنسانية مع أشكال مستعارة من عوالم الحيوانات والحشرات والنباتات.. أما قدراتهم الطبيعية؛ فهي أيضاً تقع في أعلى درجات الرقي من سلم التطور، فهم حتى وإن بدت أشكالهم مطعمة بأعضاء حيوانية أو حشرية، كالآذان الطويلة الدقيقة والعيون المستديرة أو قرون الاستشعار أو الأطراف المتعددة، فهم أكثر منا رقياً وحضارة، لأنهم نبذوا الحروب وراءهم منذ مئات أو آلاف أو ملايين السنين، ثم تفرغوا للعمل على بناء حضارتهم التي أصبحت مذهلة إلى هذه الدرجة، فإذا ما علمنا أن معظم الغرباء سكان الكواكب الأخرى قادرون على قراءة الأفكار وبثها عن طريق التخاطر، وأنهم لا يموتون إلا حينما يريدون، وأنهم يعيشون في مجتمعات توفر لهم السعادة المطلقة، عرفنا مقدار الهوة الحضارية التي تفصل بين أعظم أمم الأرض تقدماً وبين هؤلاء القادمين من السماء.

وفي هذا المقام أيضاً، لا بد أن نشير إلى أن موضوعات أدب الخيال العلمي قد تطورت ولم تعد مرتكزة على الأفكار التقليدية التي استمرت منذ القرن السابع عشر إلى بدايات القرن العشرين، والتي تمثلت في موضوع الأغيار القادمين من كواكب أخرى، إذ برزت موضوعات جديدة أكثر أهمية؛ كالرحلة الفضائية ومحاولة غزو الكون، واختراق الزمن والرحلة إلى الماضي أو إلى المستقبل، والبحث عن الخلود، والروبوتات والإنسان الخارق، والهندسة الوراثية، وبداية الإنسان ونهاية البشرية، وغيرها من الموضوعات..

ويمكننا القول إن أدب الخيال العلمي في عصرنا الحاضر إنما يسعى إلى إقامة جسور التواصل بين التطورات العلمية وبين الفنون بشكل عام، مما لا يحدث حالة من حالات الانفصال بين العلم والفن، بل يقرب ويوحد بينهما من أجل خدمة البشرية.

يلتبس عند بعضهم بما يسمى الأسطورة أو الخرافة لأنه يتناول موضوعات غرائبية تعتمد العلم

يسعى كعلم وفن إلى إقامة الجسور بين العلم والإبداع في خدمة البشر



د. حاتم الصكر

النص يُقرأ من عنوانه

شهادة ذاتية

كنتُ أقدم الشاعر يوسف الصائغ في أمسية بقاعة اتحاد الأدباء والكتّاب ببغداد منتصف الثمانينيات، وكتعريف به ذكرتُ أنه ضمن تحولاته الفكرية كتبَ بياناً بعنوان (مقدمة لقصيدة حبّ فاشلة)، فما كان من الصائغ إلا أن قاطَعني منتفضاً: لا أرجوك! العنوان هو (مقدمة لقصيدة حبّ فاشل)، الحب هو الذي كان فاشلاً لا القصيدة. كان الرجل يتحدث عمّا رآه وَهماً في تجربة سياسية استغرقت زمناً طويلاً من عمره، فوصفه بالحب الفاشل، فيما كان عقلي الباطن يقرأ العنوان من الذاكرة بالتعديل، الذي يناسب وجهة نظري وموقفي من تحولاته، فوصفتُ القصيدةَ بالفاشلة.

تيقنت أنني على صواب حين أضع للعنوان أهمية في استراتيجية قراءتي للنصوص، وانتباهي المبكر لخطورة العنوان كأقوى موجّهات القراءة وعتبات النص الأولى، التي تقدمه للقارئ لحظة التلقي.

لقد كان عنوان الصائغ توضيحياً وسياقياً، يعلن عن محتواه ويتبع سياق النص – المتن النصي– ويندرج فيه عند القراءة، فالحب الفاشل هو الدلالة الكبرى لنص الصائغ، وليست القصيدة المؤملة والشارحة لموقفه، فالحكم عليها بالفشل كوصف لاحقٍ بها أثار اعتراضه، فهو من الشعراء الذين يهتمون بالعنونة، وإن كانت أغلب عناوين نصوصه مباشرة وواضحة؛ لاعتقاده بأن الغموض لا يخدم قضيته.

قراءةُ أغلفةٍ: هكذا وصفَ عددُ من المهتمين بنقد الشعر قراءتّنا لبعض النصوص بالاحتكام إلى موجهات القراءة فيها. كان ظنهم خاطئاً، حين حسبوا أن الدخول إلى النصوص عبر عتباتها وموجهات قراءتها– لا سيما عناوينها– هو اهتمام بطِرُ بالأغلفة التي يرون أنها لاتعني شيئاً سوى وجودها الخارجي (القشري) المحيط بالمتن، واستجابتها لضرورات التزيين أو التصميم الفني المنعزل عن المتن النصي؛ لذا يمكن تجاوزها كما يتجاوز الإنسان القشور إلى اللب.

صحيح أن الرؤية الفنية لمصمم الغلاف تخصه وتنبع من تصوره أو قراءته الذاتية، لكن المهم هو ما يوضع على الغلاف، من كلماتِ تعريفٍ أو هويّةٍ نصيّة يتقدمها العنوان الرئيس والعناوين الجانبية إن وُجِدت، فأصبح التوقف عندها ضرورة نقدية، برزت بتأثير نظريات الاستجابة والتلقي وجماليات القراءة، وإن كان الكتّاب والنقاد قد وضعوها في برامجهم، وتنبهوا لها أولياً وببساطة حتى قبل شيوع الدراسات المتصلة بعتبات النص.

ولما كان تراثنا الشعري يخلو من عناية مبكرة بالعناوين، فقد تأخر الوعي بوظيفتها إلى ظهور تيارات الحداثة والتجديد في العصر العباسي وما بعده، وتحرر من التقليد وتنوعت أنماطه وتشكلاته اللغوية في العصور الحديثة.

لم يكن جامعو الشعر العربي ولا الشعراء أنفسهم يطلقون عناوينَ على نصوصهم، لكنّ الناثرين نقاداً وفلاسفة اعتنوا كثيراً بعنونة كتبهم. كان الشاعر يكتفي بعبارة تبين موضوع قصيدته، ثم يأتي رواة الشعر ليضعوا القصائد في أبواب، مثل المدح أو الهجاء إلى آخر الأغراض الشعرية المألوفة.

وربما كان المعري سابقاً سواه في التسمية المقصودة المعبرة عن رؤيته، أو تعريف القارئ بهوية الخطاب الشعري المشتمل على أفكاره المخالفة في العادة، والملائمة لتصوراته عن الحياة والموت، فضلاً عن تقدم وعيه الفني، وابتكار جماليات مدهشة في صياغة العناوين. وهذا واضح في عنونة ديوانه (سِقط الزَّند) الذي يضم قصائده الأولى التي لم يكن قد ترسخت فيها تماماً رؤيته التشاؤمية اللاحقة، فأراد من قارئه أن يعامل القصائد وكأنها الشرر المتطاير من الزند قبل أن تورى بها النار، فيما يقدم عنوان ديوانه اللاحق (لزوم ما لا يلزم) رؤية فنية مشاكسة تفصح عن مضمونها، بوصف العمل بأنه قائم على لزوم أشياء لا تلزم الشعراء، لكن المعري تقيّد بها انعكاساً لنظرته إلى محابسه وسجونه التي وجد نفسه فيها، فغاير وخالف، والتزم بما لا يلزم سواه من التقفية التي تعدّت الحرف الأخير إلى عدة حروف.

لكَم كان الحس الشعبي صائباً حين أطلق مقولته بأن (الجواب أو المكتوب يبين من عنوانه) أي بما خُطّ على غلافه، وبما احتوى العنوان من هيئة خطية، وما خبّأ من إشارات ودلالات.

الرسالة والحالة هذه ممكنة القراءة بإجمال أو استباق بالنظر إلى عنوانها وهو غلاف هنا، لكنه يخبئ سرّ الرسالة ذاتها. وقد توسعت دلالات القول ببيان الرسالة من عنوانها إلى الأحوال الأخرى، لا سيما الاجتماعي منها، كالشخص الذي تفضحه تصرفاته وتضيء ما يخفى من شخصيته، وكذلك تشمل الدلالة استقبالَ جوابٍ ما على طلب، فهو يبين من سمات المجيب أو تعبيرات وجهه.

وقد أخطأ المعترضون على قراءة عتبات النص وموجهات قراءته؛ لأنهم يستشهدون بقول غربي مؤداه أنك لا يمكن أن تقرأ كتاباً من عنوانه، وهو يشير إلى القراءة المسْحيّة التي لا تتعرف إلى مواد الكتاب أو تجهلها، مكتفية بقراءة العنوان.

الأستاذة زهراء خالد في كتابها (عنونة الكتب النقدية عند حاتم الصكَر- دراسة تحليلية عمّان٢٠١٧) وهو في الأصل رسالة ماجستير نوقشت في جامعة الموصل، تذهب إلى أن عناوين كتبي النقدية من النوع الفني، معللة ذلك بالقول:

(ثمة دافعان رئيسان وراء ميل الصكَر إلى العنونة الفنية؛ أولهما كونه شاعراً قبل أن يكون ناقداً، وثانيهما كون النصوص التي يشتغل عليها نقدياً هي نصوص شعرية في معظم الأحيان سواء أكانت قديمة أم حديثة، ومن ثم فإن طبيعتها الفنية تغريه باختيار عنوانات تناسب هذه الطبيعة الأدبية).

وقد تلمستْ في دراستها الأكاديمية الجانبَ الفني في صياغة العناوين ، بجانب الرؤية الأدبية التي تسم معالجاتي النقدية والشكل الذي تظهر فيه. والحق أن العنونة عندي مجازفة بلاغية، إلا أنها تابعة لاعتقادي بأن النقدَ أدبٌ أولاً، وأن جماليات العنوان التي نبحث عنها في النص الشعري أو السردي، هي ذاتها التي تتشكل في النص النقدي بتوسيع معنى النص، شخصياً غالباً ما أزاوج بين الإيحاء بالمقصود أو رؤية الدراسة، والاستباق الصياغي للمحتوى والاتجاه المضموني في المادة النقدية.

وذلك جعلني أضع عناوين ثانوية تحت العنوان الرئيس، ربما لشعور مني بأن العنوان الملغز لا يخدم المقاربة النقدية بما أنها حوار مع النصوص المنقودة.

كان أول كتبي النقدية (الأصابع في موقد الشعر- مقدمات مقترحة لقراءة القصيدة) بغداد (١٩٨٤) يلخص رؤيتي لعملية القراءة النقدية للشعر، فشبهتها في استعارة بلاغية بمدِّ الأصابع في موقد نار، فالأصابع هي الرؤية النقدية، والموقد هو ما تخفي القصيدة في طيّاتها، حيث تكمن في متنها المعروض للقراءة، وكما أن الموقد ربما يحرق أصابع مستخدمه خلال توغله فيه، كذلك يمكن لقراءة القصيدة أن تجلب العناء لقارئها بما تكتنز في طياتها من دلالات.

ولشعوري بالحاجة لإيضاح المقصود أضفت العنوان الجانبي، واصفاً عملي بأنه (مقدمات مقترَحة)، اعتقاداً بأن ما نقدم من قراءات لا تُلزم سوانا، وأنها مقترحات معروضة للتحقق والتصديق والجدل. وثمة إعلان مبكر مني بأن القراءة هي الوصف المناسب لعمل الناقد أثناء تحليل النص، واستخلاص مزاياه وصلته بالنوع الشعري، وإضافاته أو تعديلاته الممكنة عليه.

وفي كتاب لاحق اخترت (ترويض النص) عنواناً رئيساً ، لأني كنت مفتوناً برأي الناقد البريطاني تيري إيجلتون، حول مهمة الناقد التي تشبه عمل المروّض، الذي يعلم أن الحيوان الذي يقوم بترويضه أقوى منه، لكنه يجب ألّا يدعه يدرك ذلك، بل يبتكر طرقاً لاستيعاب قوته واحتوائها، وهذا ما تكفَّل العنوان الجانبي بإيضاحه، حيث كان (تحليل النص الشعري في النقد العربي المعاصر).

وقد تضاعف استخدام الدلالات الإيحائية في العنونة، حين نشرت كتابي عن قصيدة النثر(حُلم الفراشة)، وهو بحاجة لتفسير لا يمسك بفحواه إلا من يقرأ مقدمة الكتاب، حيث بينت أن قصيدة النثر تشعبت، ولم تعد في وعي كتابها تتميز بين كونها نثراً أصبح شعراً أم شعراً غدا نثراً، في تناص مع الأسطورة الصينية التي تتحدث عن فتاة حلمت بأنها فراشة، ثم تماهت مع حلمها فلم تعد تعرف إن كانت فتاة حلمت بأنها فراشة، أم فراشة حلمت بأنها فتاة!!!

للعنوان أهمية في استراتيجية قراءة النصوص تكمن في أنه عتبة أولى لقراءة النص

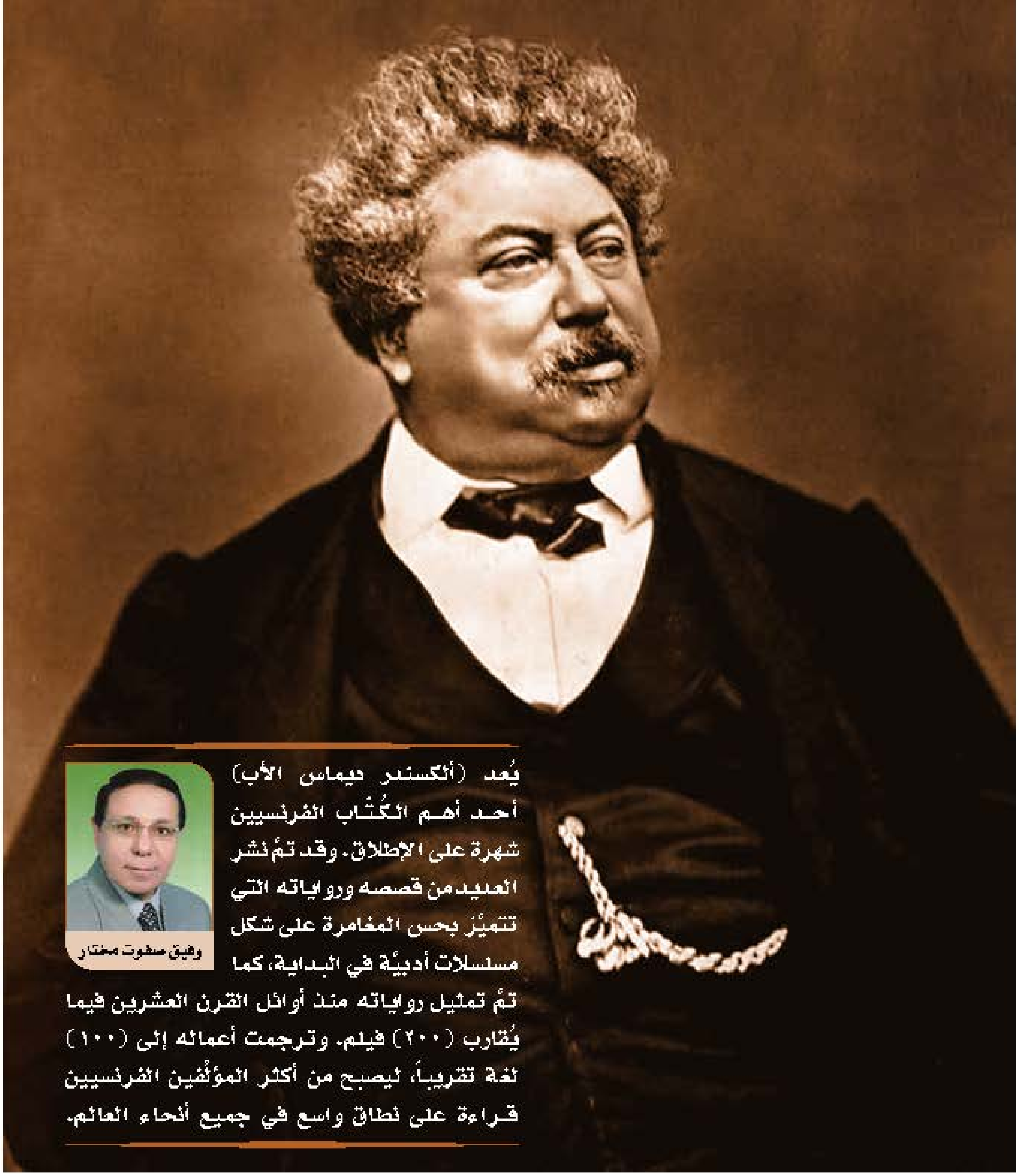
تراثنا الشعري يخلو من عناية مبكرة بالعناوين حتى العصر العباسي الذي واكب التحرر من التقليد

كان المعري سابقاً سواه في التسمية المقصودة والمعبرة عن رؤيته أو تعريف القارئ بهوية خطابه وأفكاره

ترجمت أعماله إلى (١٠٠) لغة وتحولت إلى (٢٠٠) فيلم سينمائي

فارس الرواية التاريخية

ألكسندر ديماس (الأب)



وفيق صفوت مختار

يُعد (ألكسندر ديماس الأب) أحد أهم الكُتَّاب الفرنسيين شهرة على الإطلاق. وقد تمَّ نشر العديد من قصصه ورواياته التي تتميَّز بحس المغامرة على شكل مسلسلات أدبيَّة في البداية، كما تمَّ تمثيل رواياته منذ أوائل القرن العشرين فيما يُقارب (٢٠٠) فيلم. وترجمت أعماله إلى (١٠٠) لغة تقريباً، ليصبح من أكثر المؤلِّفين الفرنسيين قراءة على نطاق واسع في جميع أنحاء العالم.

وُلد (ديماس ديفي دي لاباليتيري) (المعروف لاحقاً باسم ألكسندر ديماس الأب Alexandre Dumas père، في (٢٤ يوليو ١٨٠٢م)، بمدينة (فيليه كوتريه) Villers – Cotterêts بمقاطعة (أيسن) Aisne الفرنسية. توفي والده في عام (١٨٠٦م) عندما كان ألكسندر في الرابعة من عُمْره، ولم تتمكَّن والدته الأرملة ماري لويز من تحمُّل نفقات إعالة وتعليم ابنها، إلَّا أنَّ ألكسندر كان يقرأ كُلَّ ما يقع بين يديه وعلَّم نفسه اللغة الإسبانية.

انتقل ألكسندر ذو العشرين عاماً إلى باريس عام (١٨٢٢م) بعد استعادة الملكية. حيث حصل على منصب في القصر الملكي في مكتب (لويس فيليب) دوق أورليانز.

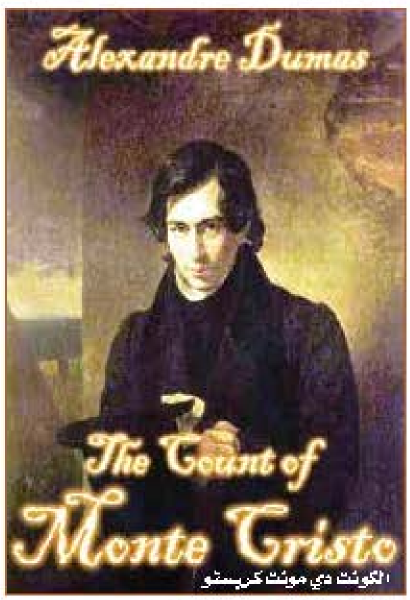
عُرف عنه ولعه الشديد بالمغامرات العاطفية، وكان معروفاً أنَّه قد وُلد له أربعة أطفال، من بينهم ألكسندر ديماس الابن (١٨٢٤–١٨٩٥م)، ابن ماري لور كاترين لاباي، وكانت تعمل في حياكة الملابس. وقد أصبح فيما بعد كاتباً متميزاً اشتهر برائعته الأدبيَّة (غادة الكاميليا).

توفي ألكسندر ديماس الأب في الخامس من ديسمبر شهر عام (١٨٧٠م)، عن عمر ناهز الـ(٦٨) عاماً. وقد دُفن في مسقط رأسه «فيليه كوتريه». وفي عام (٢٠٠٢م) تمَّت إقامة الذكرى المئوية الثانية لميلاده، كما أقام الرئيس الفرنسي جاك شيراك حفل تكريم للكاتب، وتمَّ نقل رفاته إلى مقبرة العظماء (البانثيون) Panthéon في باريس، حيث دُفِن العديد من الأعلام الفرنسيين، وقد نقل التلفزيون الفرنسي على الهواء مباشرة وقائع هذه الاحتفالية المهيبة: حيث لُفَّ النعش الجديد بقطعة قماش من المخمل الأزرق، وحُمِل على عربة يحيط بها أربعة مشاة من قُوات الحرس الجمهوري مرتدين أزياء الفرسان الأربعة.

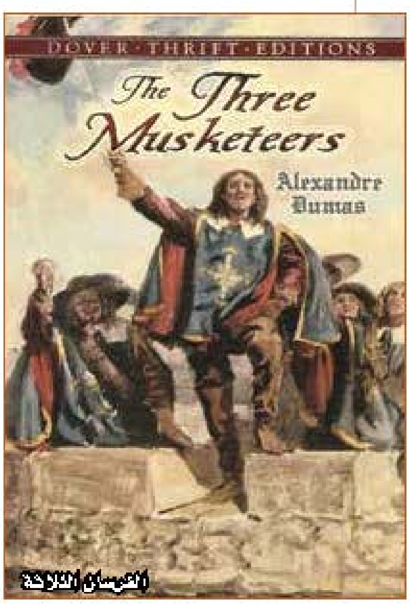
كتب ألكسندر ديماس العديد من القصص التاريخية والروايات والمسرحيات، التي تتميَّز بالحس العالي للمغامرة، والتي نذكر من أهمها: رواية (جورج Georges في عام ١٨٤٣م)، وهي رواية قصيرة تدور أحداثها في (موريشيوس) الجزر التابعة لفرنسا آنذاك، وقد تناول الكاتب فيها قضية العنصرية، في إشارةٍ نادرةٍ إلى جذوره الإفريقية. وفي عام ١٨٤٤م صدرت روايته (كسَّارة البندق Histoire d›un casse-noisette)، وهي تنقيح لقصَّة أرنست هوفمان Ernst Hoffmann ١٧٧٦-١٨٢٢م، و(كسَّارة البندق وملك الفئران)، التي قام الموسيقار الروسي (بيتر إليتش تشايكوفسكي) Peter Ilich Tchaikovsky (١٨٤٠-١٨٩٣م) بتأليفها كموسيقا للباليه سُمّي أيضاً بـ(كسَّارة البندق في عام ١٨٩٢م).

أمَّا رائعته (الفرسان الثلاثة) Les Trois Mousquetaires، فقد صدرت في عام (١٨٤٤م) حيث تبدأ القصَّة في عام (١٦٢٥م)، وتروي حادثة وقعت في إحدى القرى الفرنسية، فخيم الذعر والخوف على المكان نتيجة الصراع الدامي المستمر بين حكام فرنسا ونبلائها. فقد صعد على عرش فرنسا الملك (لويس الثالث عشر) Louis XIII ١٦٠١-١٦٤٣م، الذي كان في صراع مرير مع الكاردينال (ريشليو) مستشار الملك، الذي كان بدوره يُخطط سراً للاستيلاء

من روائع أعماله (الفرسان الثلاثة) و(الكونت دي مونت كريستو) و(القلادة)



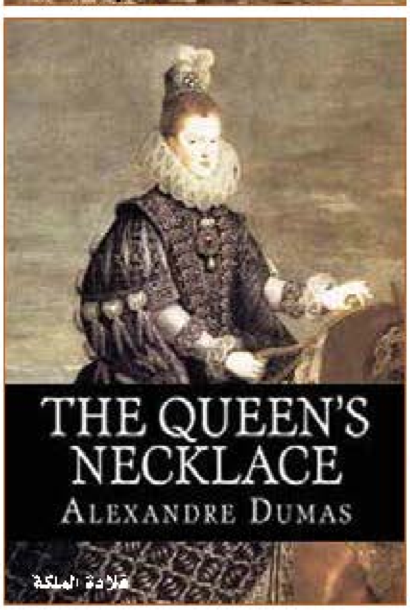
الكونت دي مونت كريستو



الفرسان الثلاثة



فرسان سانت هيرمين



قلادة الملكة

على الحكم، عن طريق تلويث سمعة الملكة (آن) زوجة الملك وتتوالى أحداث القصّة مفعمة بالإثارة حين يظهر الفارس الشجاع (دارتنيان).

كما كان للكاتب نصيب من النجاح والشهرة بصدور قصّته (الكونت دي مونت كريستو) Le Comte de Monte-Cristo التي كتبها في الفترة من ١٨٤٤م إلى ١٨٤٦م، وهي قصّة مستوحاة جزئيًا من أحداث حقيقية. والجدير بالذكر أنّ الرواية المصرية القديمة (الملاح التائه)، كان لها أثر كبير في استلهام هذه الرواية.

ولعل من أشهر رواياته التاريخية والغرامية رواية (قلادة الملكة)، Le Collier de la Reine، التي كتبها في الفترة من (١٨٤٩م إلى ١٨٥٠م).. حيث تدور أحداثها الشائقة حول عصر وحياة الملكة الفاتنة (ماري أنطوانيت) Marie-Antoinette ١٧٥٥-١٧٩٣م، التي قطعت الثورة الفرنسية رأسها الجميل بواسطة المقصلة.

أمّا رواية (سقوط الباستيل) La chute de bastille، فهي تعرض بالتفصيل قصّة اقتحام سجن الباستيل في فرنسا، والمجازر التي تمّ ارتكابها، وقيام الثورة الفرنسية، وانتصار الديمقراطية بعد ذلك. والباستيل هو عبارة عن قلعة، تعود لفترة العصور الوسطى حيث كانت هي السجن السياسي في باريس، وتمثل السلطة الملكية وسط باريس. وقد اعتبر الباستيل رمزاً من رموز الانتهاكات التي ارتكبها النظام الملكي، وأدى ذلك إلى سقوط الملكية الفرنسية، وقتل الملك والملكة.



الكسندر ديماس

وفي عام ١٨٥٠م، صدرت رواية (الزنبقة السوداء) La Tulipe noire، حيث تروي قصّة رجل هولندي يدعى (كورنيليوس فان بيرل) أحب الزهور، وعمل على استنبات زنبقة سوداء للفوز بجائزةٍ كُبرى، ولكن تمّ إلقاؤه فجأة في السجن بوشايةٍ من جاره (إسحق بوكستل).. وهناك يلتقي مع ابنة حارس السجن الجميلة (روزا) Rosa، التي يفوز بقلبها، وتنقذه من السجن.

وكانت رواية (فرسان سانت هيرمين) Le Chevalier de Sainte-Hermine، آخر أعمال (ألكسندر ديماس)، فقد كانت على وشك الانتهاء، كما كان سيتم نشرها بشكلٍ مسلسل، ولكن وفاة الكاتب حالت دون ذلك، وظلت هذه الرواية مفقودة إلى أن تمّ اكتشافها في عام (١٩٩٠م) من قِبَل الباحث في أعمال ديماس (كلود شوب) Claude Chop، حيث قام بتحرير الرواية وكتب فصلين ونصف الفصل لاستكمالها استناداً إلى ملاحظات (ديماس). نُشرت الرواية في عام (٢٠٠٥م) في فرنسا، وسرعان ما أصبحت من أكثر الروايات مبيعاً، كما نُشرت الرواية أيضاً باللغة الإنجليزية في عام (٢٠٠٨م) تحت عنوان (الفارس الأخير) The Last Cavalier.

وقد قام الكاتب المؤرّخ الفرنسي (آلان ديكو) Allan Deco، وصاحب كتاب (ديماس الجميل)، بإنشاء (مؤسسة أصدقاء ألكسندر ديماس) في عام ١٩٧١م. كان الغرض من إنشاء هذه المؤسسة هو الحفاظ على قلعة (مونت كريستو) الموجودة حالياً في موقع المؤسسة. كما تتمثّل الأهداف الأخرى للمؤسسة في التقاء أصدقاء (ديماس) من جميع أنحاء العالم، والمضي قُدماً بالأنشطة الثقافية لقلعة مونت كريستو، وجمع الكتب والمخطوطات وغير ذلك من مواد أدبية تخص (ديماس).



ماري أنطوانيت



لويس السادس عشر



جاك شيراك



الكسندر ديماس الابن

عام (٢٠٠٢) وفي الذكرى المئوية الثانية لميلاده قام جاك شيراك بتكريمه في احتفال شعبي

اكتُشفت رواية مفقودة له عام (١٩٩٠) وأعيد نشرها عام (٢٠٠٥) فأصبحت أكثر الروايات الفرنسية مبيعاً



سلوى عباس

تجلي الذات في المنجز الفني

ومساحات التواصل الإنساني

منذ بداية الخلق، كان الإنسان ومازال يبحث عن مساحات أكبر من أجل التواصل مع هذا الكون، عبر لغة تحمل ملامح الأنا في الكل، من خلال البحث والتجربة وامتلاك حالة من الوعي لقيم الحق والجمال. وما لحظات التجلي والانصهار، إلا حالة انفلات من القوانين للوصول إلى حالات تتسم بالحرية، وتحمل ومضات إبداعية، فقد يتفق الفنانون حول ماهية العمل الفني من خطوط وألوان وتقنيات، لكنهم بالتأكيد يختلفون بطريقة تعبيرهم عن لحظة البوح، التي يتماهون فيها مع لوحتهم ليتحول هاجسهم وانفعالهم إلى حالة تعبيرية، تتناغم مع رؤيتهم الفنية، وتعبر عن توقهم الذاتي للتألق الروحي، فالفن جملة إنتاج وجداني من نص مكتوب، أو إنتاج موسيقي، أو مسرحي، أو تشكيلي، هو حالة تنفس الذات بطريقة غير غريزية، وحاجة ظهور التراكم المعرفي المحض لولادة عمل له ذاته. لكن الطاقة التي أنتجت هذا العمل، قد تضاف إليها معرفة أخرى من ذات الطاقة، فتأتي على شكل خاطرة ما، أو قصيدة، أو مقدمة شعور لنفس الصورة، فاللوحة تمثل للفنان خطوطاً ومساحات وألواناً تشكل بوابات للروح، تراتيم وقصائد تلون لحظات الحلم لتنهض الروح على مساحات اللون، تؤكد حالة الحضور بالبحث عن قيم وإيهامات الخطوط، ليأخذ الشكل احتمالاً آخر من خلال تحولات الزمن، برغم أن البداية تنطلق في بحر من الرغبات بحثاً عن حالة الخلاص، خلاص الروح من تأويلات الغياب، ورغبة في تجسيد ملامح الذات، والبحث عن مكنونات النفس البشرية من بداية الاغتراب حتى لحظة الغياب، وفي كل رحلة يعود ذلك الفنان أكثر اغتراباً، وأكثر ارتياباً ليبدأ من جديد، فالفن ليس له حدود تستوعب حالات إبداعية كثيرة، وقد يضيق العمل الفني الذي ينجزه الفنان عن استيعاب قلقه وانفعالاته، فيتحول إلى منجز آخر، قد يتجلى في العزف على آلة موسيقية تحقق حالة توحد مع المنتج الفني.

يحاول المبدع التعبير عن المشاعر والأحاسيس التي تشغل البشرية في بحثها عن الحق والخير والجمال

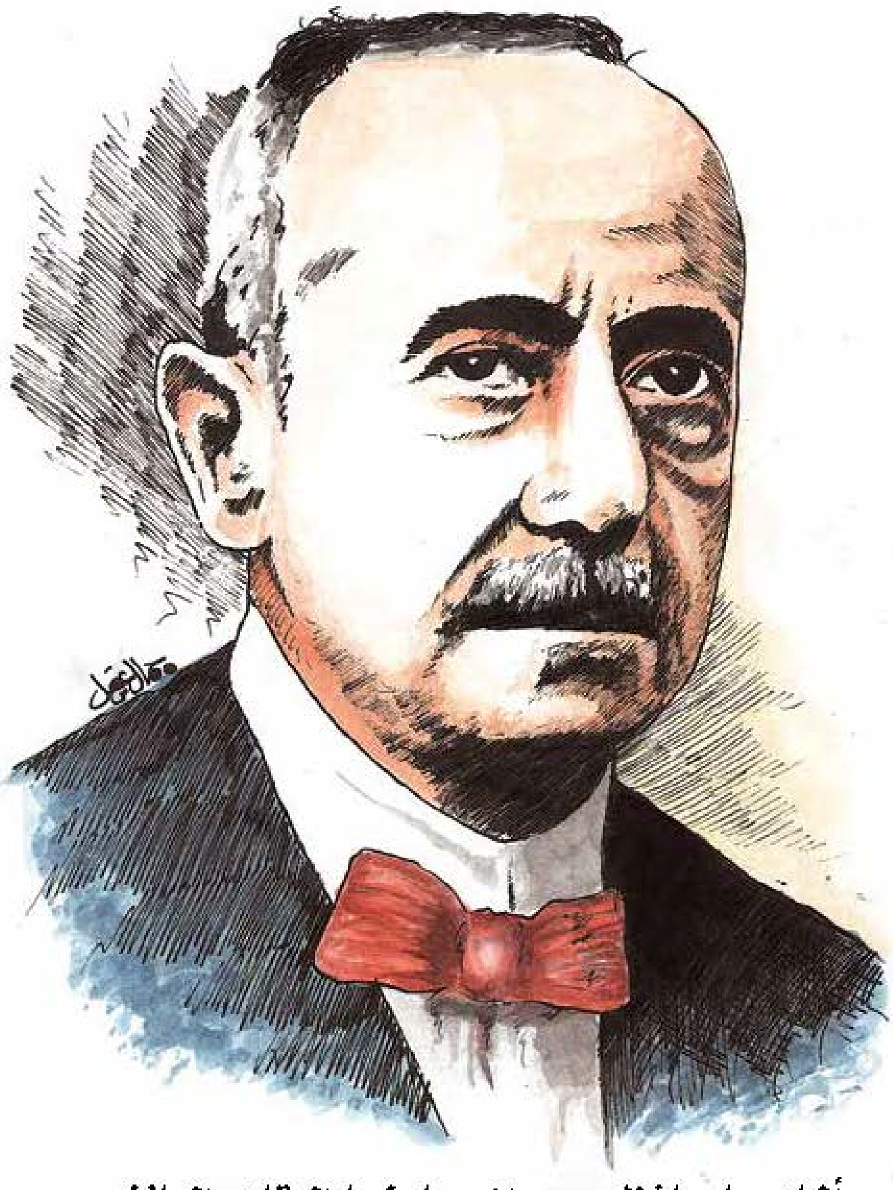
الفن في انطلاقته الأولى من وجدان الفنان، هو محاولات دؤوبة للتعبير عن مشاعر وأحاسيس طالما شغلت النفس البشرية وأشغلتها.. أما الفن في مرحلته المتقدمة! فهو التعبير والبحث عن الحق، عن الحكمة، عن المطلق، عن الأسرار الكونية، في الشكل، لكنها تحمل في جوهرها ذات السيالة العصبية، أي في حالة إنجاز اللوحة.

في الفن التشكيلي، أو المشروع الفني، نجد التداخلات الشعرية والقصصية والموسيقية، وأشكالاً أخرى من التعبير، قد يتطور بعضها إلى درجة تتصلل في الإنتاج الفكري الأول (أي اللوحة)، وبالتالي نجد أنفسنا في منطقة أخرى تحمل في ثناياها ذات الأسلوب في التقصي، وتختلف في الشكل الفني الخارجي، وهذا ما نجده عند كثير من الفنانين التشكيليين، فهناك تشكيليون شعراء، وتشكيليون قصصيون، وتشكيليون مسرحيون وموسيقيون... تنتابهم فجأة أفكار سلسلية طارئة لا يستطيع حشرها في جسد اللوحة، فيقوم بتدوينها أحياناً على شكل كتابات وتداعيات في منطقة حيادية مبهمة بين الأدب والتشكيل، وأثناء ذلك قد تطرأ أيضاً تحولات جديدة في سلسلية المشاعر، تؤدي إلى نغمات تراقصية تتناوب بين الوعي واللاوعي، وإذا لم تدون تغيب وتركن في أعماق اللاشعور واللاتذكر اللحظي، لأنها ربما تعود بشكلها القديم أو بحلة أخرى في لحظة مغايرة، وأحياناً كثيرة ما تفرض نفسها على شكل حروف، تقتحم اللوحة لتتحول إلى كلمات فترسم حروفاً ليست للقراءة النصية، إنما لتأخذ الإيحاء الرمزي للكتابة، وحركات الحروف العربية الجميلة بتناغم الألوان المتحركة بين أشكال، يتركب منها التكوين الفني عبر الإحساس الانفعالي في غياب العقل الرياضي، كتناوب أناني تعاقبي وليس تغييباً تاماً، وتبقى السطوة للوحة عبر مفهومها العميق.. إلى أين؟!

بعض الفنانين ممن نلتقيهم، سواء في معارضهم أو في محترفاتهم، ينظرون إلى لوحتهم كمساحة تمكنهم من البوح بمكنوناتهم الداخلية حيث تتفتح– كما الزهرة– أسرار أرواحهم عبر أصابعهم وريشتهم وألوانهم وأدواتهم، وخلال تدرجات في عالمي الغيبوبة والصحو، دون تخطيط مسبق لما تمنحنهم إياه لحظة وقوفهم أمام لوحتهم، فيتدفق خيالهم بعفوية دون انتباه منهم لما يحدث، فصلاً يتلوه آخر كما تتدافع أمواج البحر، وإذا بالريشة تبني عمارات من الفن والموسيقا، تارة تكون منظمة، وتارة تعمها الفوضى، وفي هذا يجدون أنفسهم على شاطئ التجريد، حيث يتسامى الحلم الجميل متجولاً في أرجاء المكان، وعندما يرفعون يدهم عن اللوحة تنتابهم لذة التأمل، تأمل صامت غير مقترن بالألم، (ألم الإبداع)، وهذا كله يتطلب منهم أن يتحرروا من رواسبهم الذاتية، ويتجاوزوا حدود الزمان والمكان، وإلا لن تكون هناك لوحة ولا إبداع.

لكن التعبير الأجمل لهذه الحالة وصفه لي أحد الفنانين الحروفيين بأسلوب فلسفي، حيث تحدث عن لحظة الوجد التي تجمعه مع لوحته، وتجلياته الفنية التي تأخذ أشكالاً متعددة تبعاً لحالته الوجدانية إذ يقول: (في اليومي مني، ساحة تحترم الشعر والصورة والأقواس وإشراقة التاريخ البعيد، لأناس جاؤوا من ينبوع بعيد صاف، هذا اليومي وبتلقائية الحياة والإدراك، يحضرني بمشاهد الذايات وحلقات المتصوفة وتجليات الروح، التي تحثني إلى ما لا أدركه مباشرة أريد أن أسمعه للآخرين، كما تريد أن تسمع الآخرين طنين أذنك أو ما يسكنك، وخارج المكان والزمان لا شيء إلا ما أنا فيه من ذاكرة بيضاء.)

ويضيف: أبدو شجاعاً في ساحتي (لوحتي) ولا نصر فيها إلا قلق يقترب من دهشة الاكتشاف، ولا مهزوم فيه إلا اليومي المدلل فيّ، إنه الطواف. مداره حلقة اللاوعي والملموس البعيد كالهمس يمشي إلى أسرع من خطاي، عفوي وشجاع يختار لوناً وخطاً بعيداً يقترب.. نحيلاً متقطعاً عاطفياً وجياشاً مثل أناي، وفي نزق مفرط في حاستي لا يوجد إلا ما أحلم به، بقعة نظيفة من لون كنت قد قضيت حولها نفسي، أو خط صريح يريحني من خوف العبارة أمام مربع الحياة الجديد.. يتوازن معناي حين أحاكي من يسكنني؛ قد يكون عاشقاً جاهلياً، أو مغامراً كالشعر، أو فاتحاً لأصقاع بعيدة في مملكة الكلام، دون أن يتحرك عن سجادته، لأن العالم لا يدور إلا في رأسه.



أشاد بها حافظ وجبران وعارضها العقاد والمازني

أحمد شوقي

وحكاية إمارة الشعر



أحمد أبوزيد

منذ ما يزيد على تسعين عاماً، وبالتحديد عام (١٩٢٧م)، عاشت مصر والدول العربية احتفالية أدبية كبيرة تم فيها تتويج أحمد شوقي أميراً للشعراء، وكانت هذه الاحتفالية من الوقائع الأدبية المهمة التي حملت في طياتها الكثير من المعاني والذكريات الأدبية، كما ارتبط بها أيضاً العديد من المواقف والمشاغبات لعدد من الشعراء الذين رأوا في إمارة الشعر بدعة وعارضوا هذا التتويج.. في حين ظلت إمارة الشعر بعد شوقي هاجساً حياً لدى الكثير من الشعراء العرب، الذين سعى بعضهم لنيل هذا اللقب ووراثة شوقي في الإمارة.

فيوم التتويج اجتمع شعراء العرب من معظم أقطار الوطن العربي، للاحتفاء بأميرهم الشاعر، وأقيم حفل التتويج في دار الأوبرا الملكية مساء الجمعة (٢٩ إبريل ١٩٢٧م)، تحت رعاية سعد زغلول، وفيه تكلم المتكلمون، وخطب الخطباء، وهنأ المهنئون، وشدا الشعراء بقصائد رائعة، كان من أجملها وأروعها قصيدة عصماء لشاعر النيل حافظ إبراهيم، الصديق المحب للأمير المتوج، جاءت تحت عنوان (أمير القوافي)، وفيها يقول:

أمير القوافي قد أتيت مبايعاً
وهذي وفود الشرق قد بايعت معي
فغنِّ ربوع النيل واعطف بنظرة
على ساكني النهرين واصدح وأبدعِ
ولا تنسَ نجداً إنها منبت الهوى
ومرعى المها من سارحات ورتَّعِ
وحيِّ ذرا لبنان واجعل لتونس
نصيباً من السلوى وقسِّم ووزِّعِ

ويومها عاشت مصر كلها حالة احتفال واحتفاء بابنها الفذ، حيث عمت مظاهر الاحتفال حديقة الأزبكية الشهيرة، وألقيت المحاضرات في الجامعة المصرية، وأعيد طبع الجزء الأول من الشوقيات، وكانت مصر وقتها تغلي بالشعر والثقافة والحركة والأدب.

وشارك في حفل المبايعة جمع كبير من الشعراء العرب الذين أتوا مبايعين مهنئين، وكان على رأسهم جبران خليل جبران الذي بايع الأمير بقصيدة رائعة تحت عنوان (قبس بدا من جانب الصحراء)، وفيها يقول:

يا باعث المجد القديم بشعره
ومجدد العربية العرباءِ
أنت الأمير ومن يكنه بالحجى
فله به تيه على الأمراءِ
اليوم عيدك وهو عيد شامل
للضاد في متباين الأرجاءِ
في مصر ينشد من بنيها منشد
وصداه في البحرين والزوراءِ

إلى أن يقول:

أعظم بشوقي ذائداً عن قومه
وبلاده في الأزمة النكراءِ
لتكاد تسمع من صرير يراعه
زأراً كزأر الأسد في الهيجاءِ

وإمارة الشعر قبل أن يتوج بها شوقي في الثلث الأول من القرن العشرين، اتصف بها بعض الشعراء دون مبايعة، مثل محمود سامي البارودي، الذي اشتهر بالأمير نظراً لشاعريته الفذة، وما أعطاه للشعر العربي من نفس جديد بعد أن كانت دماؤه جامدة، فقد قال فيه حافظ إبراهيم:

أمير القوافي إن لي مستهامة
بمدح ومن لي فيه أن أبلغ المدى
أعرني لمدحيك اليراع الذي به
تخط وأقرضني القريض المسددا
وهبني من أنوار علمك لمعة
على ضوئها أسري وأقفو من اهتدى

بل إن أحمد شوقي نفسه كان ينادى بالأمير قبل مبايعته، فالشاعر إسماعيل صبري يقول ضمن قصيدة في تقريظ ديوان شوقي سنة (١٩١١م):

مرحباً بالمقال سمحاً
كريماً لم يَشُبْه هجو ولا إيذاءُ
مرحباً بالقريض يتلوه
للشعر أمير يصغي له أمراءُ
ذا يلبي الكلام إن هو نادى
وهذا يعنو له العظماء

وقد استحق شوقي إمارة الشعر بلا منازع، فهو الشاعر الذي ذاع صيته وشاع، وملأ الأنحاء والأصقاع، وأطرب العقول والأسماع، وهو سيد الأدباء والبلغاء، ومبدع القوافي.. وكم ضم شعره من الفضائل والدعوة إلى الخير والبر، والتحلي بمكارم الأخلاق، وعاش مواكباً بقلبه وروحه وفكره وقلمه قضايا العرب والمسلمين.

ولم يحصل شوقي على لقب (أمير الشعراء) بسهولة، ولكن بعد أن قدم للأدب والفكر مسوغات هذا التتويج، فهو رائد من رواد الأدب في القرن العشرين، ومن أخصب شعراء العربية، إذ بلغ إنتاجه الشعري ما يتجاوز ثلاثة وعشرين ألفاً وخمسمئة بيت، ولعل هذا الرقم لم يبلغه شاعر عربي قديم أو حديث. وقد قدم للمكتبة العربية الكثير من الدواوين



محمود سامي البارودي

في عام (١٩٢٧) بويع أحمد شوقي أميراً للشعر وظلت من بعده هاجساً للكثير من الشعراء

حاول طه حسين بعد رحيل شوقي مبايعة عباس العقاد بإمارة الشعر إلا أن محاولاته لم تلق النجاح



عبد القادر المازني



إسماعيل صبري



طه حسين

الشعرية والروايات والقصائد والمسرحيات، ومن أبرزها: ديوان الشوقيات الذي صدر في أربعة أجزاء، والمسرحيات الشعرية، مثل مسرحية علي بك الكبير، ومجنون ليلى، ومصرع كليوباترا.

ولا شك أن لفيفاً من شعراء مصر رفض هذا التتويج واعتبر أن إمارة الشعر بدعة، وكان على رأس المعارضين الشعراء المجددون، وفي طليعتهم العقاد والمازني وعبدالرحمن شكري. فقد كان العقاد من أشد المعارضين لتتويج شوقي، ولذا امتنع عن حضور حفل التتويج، وتحامل على شوقي، ولم يعترف له بفضل على الإطلاق، وأقيم الحفل ولم يلتفت أحد إلى كلام العقاد ولا أقام له وزناً.

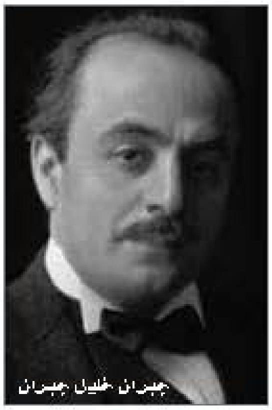
وكان الشاعر المعروف محمد الهراوي يرى أن لقب إمارة الشعر بدعة، وأن لكل شاعر مكانته ووضعه، وامتيازه في عالم الشعر، فلما توجهت الدعوة لإقامة ذلك المهرجان لشوقي، أخذ الهراوي يحرض أصدقاءه من الشعراء على مقاطعة المهرجان. وبعد رحيل شوقي منيت امارته أيضاً بانتقادات شديدة، وكان على رأس الذين انتقدوها الأديب اللبناني مارون عبود، ثم تلاه نقاد وشعراء كثيرون عبر عقود متوالية، منهم نزار قباني الذي اعتبر هذه الإمارة رتبة سخيفة وأنها قد أساءت إلى شوقي أكثر مما أحسنت إليه.

وبرغم ذلك ظل هاجس إمارة الشعر حياً مستيقظاً في نفوس الشعراء العرب، ووجدنا في لبنان من يدعيها، بل من يزعم أنه وريثها الشرعي بوصية من أمير الشعراء نفسه أحمد شوقي، مثل أمين نخلة الذي ادعى أن شوقي قد بايعه بولاية العهد بعده، وذلك بقول شوقي:

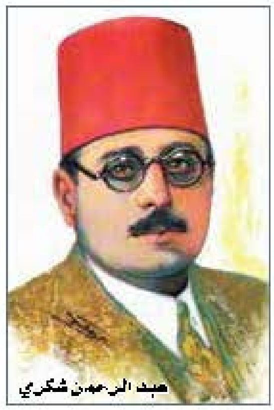
هـذا أمـيـنُ لـعـهـدي
وقـيّـمُ الـشّـعـر بُـعـدي
فـكـلّ مـن قـال شـعـراً
في الـنـاس عـبـد لعبدي
كـأنّ شـعـر أمـيـنٍ
مـن لـفـح بـانٍ ورنـدِ
أو مـن عـنـاق الـتـصـابي
وقـرع خـدٍ بـخـدِّ
أو مـن حـديـث ابـن هاني
يـعـيـد فـيـه ويـبـدي

ثم جاءت محاولة من طه حسين عام (١٩٣٤م) لمبايعة عباس العقاد بإمارة الشعر، إلا أنها لم تكتمل ورفضها الشعراء فماتت قبل رحيل صاحبها. وفي سنة (١٩٦١م) بايع مجموعة من الشعراء، منهم صالح جودت، وأمين نخلة، الشاعر اللبناني بشارة الخوري (الأخطل الصغير) بإمارة الشعر، لكن فكرة الإمارة، في حد ذاتها، صارت في ذلك الوقت غير قابلة للحياة، فقد تقبلها الناس في حياة شوقي، ولم يقبلوها لغيره من الشعراء.

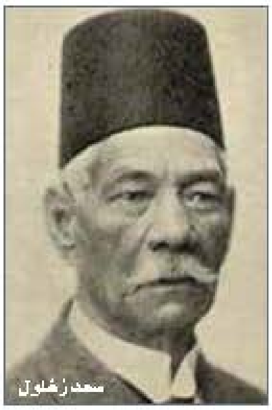

صالح جودت


جبران خليل جبران


الأخطل الصغير


عبد الرحمن شكري


حافظ إبراهيم


سعد زغلول

أيد حافظ إبراهيم وجبران خليل جبران تولي شوقي الإمارة وعارضها العقاد والمازني وعبدالرحمن شكري

لم يحصل شوقي على الإمارة بسهولة ولكن بعد أن قدم للأدب والفكر والشعر مسوغات هذا التتويج


أحمد شوقي



مفيد أحمد ديوب

أسئلة الهوية الثقافية والإنسانية..
وتحديات العصر

كثيرة هي الإشكاليات التي تواجه شعوبنا، وهي تنخرط في هذا العصر العاصف بالتحولات والإنجازات العلمية والتكنولوجية، والصراعات الدولية.. وكثيرة هي الأسئلة التي تطرحها الحياة التي ازدادت تعقيداً، وتلك التحديات التي أضحت كبيرة جداً.. ولا مفر لنا من مواجهتها، ومحاولات الإجابة عنها.. إنها همومنا الدائمة، وأوجاعنا اليومية، ولا بد لنا من أجل تلك الغاية من مكاشفة الأنفس، ومن مصارحة العقول، ومن الكثير من الموضوعية في مسيرة بحثنا عن أسباب مشكلاتنا المعاصرة.. والتي برزت مؤخراً بشكل صريح وواضح في افتقادنا ثقافة التسامح والحوار والانفتاح، والتي بدت نتائجها اليوم خطيرة جداً.. إذ لم تعد تقتصر خطورة افتقاد ذهنيتنا في المنطقة العربية ثقافة التعايش المشترك والحوار مع الآخر، والتسامح على العلاقة مع الحضارات الأخرى، أو مع الثقافات المختلفة، أو ما بين الأديان المتعددة، بل وصلت خطورة افتقاد تلك الذهنية تلك الثقافة وتلك المفاهيم إلى داخل بيوتنا، ووصلت إلى العلاقة بين الأهل والشرائح المختلفة داخل المجتمع والوطن الواحد.. تلك الخطورة وتلك الذهنية التي افتقدت ثقافة الحوار والتسامح والانفتاح، واستعاضت عنها بثقافة نقيضة لها: (ثقافة الانغلاق، والعداء للآخر، والكراهية للمختلف بالعرق والجنس واللون والدين)، تلك الثقافة وتلك الذهنية الناجمة عنها قد هددتا في الماضي، وتهددان اليوم مجدداً مجتمعاتنا.

> **النزعات الإنسانية لدى مسكويه وابن حيان وابن رشد أعادت الاعتبار إلى الإنسان ومكانته ووجوده**

لقد وصل الأمر حدّ انتشار التطرّف والعنف، وتمدد الفكر الإقصائي، وتنامي دعوات الكراهية، مدعومة جميعها بغطاء فكري، خطاب يجدُ ترحيباً لدى القاعدة الاجتماعية العريضة، وصل حدّ انتشار حركات إرهابية يصعب السيطرة عليها، أو قمعها بالأساليب التقليدية، بعدما تسلحت تلك الحركات بمنظومة فكرية ثقافية.. فالفكر لا يواجه إلا بالفكر، والفكر المتشدّد لا يواجه إلا بالفكر التنويري، وثقافة الاعتدال..

وبالعودة إلى سؤال سبب افتقاد ثقافتنا السائدة، تلك التي تشكل وعينا وذهنيتنا، ثقافة احترام الآخر المختلف، واحترام وجوده وحقوقه، لن نجد من يُنجدنا أو يجيبنا سوى التراث الفكري، وتاريخ هذه الشعوب، ويُفصحان لنا عن أسباب اندثار (النزعات الإنسانية) لدى مفكري شعوب المنطقة من أمثال: (مسكويه، وابن حيان، وابن المقفع، وابن رشد، إلخ).. الذين سبقوا المفكرين والفلاسفة الأوروبيين في طرح أفكار النزعات الإنسانية قروناً عديدة، وذلك باعترافات العديد من مفكري الغرب ذاتهم.. بحسب ما قدمه د.محمد أركون في كتابه: (النزعة الإنسانية في الفكر العربي).. تلك النزعات الإنسانية التي أعادت الاعتبار إلى الإنسان، وإلى مكانته، ومعنى وجوده، وإلى مكانة عقله، تلك النزعات والمفاهيم والأسس هي الكفيلة في إنهاء فكر الكراهية، وقبول الاختلاف مع الآخر المختلف، وحلّ الخلافات سلمياً، وعلى قاعدة الحوار العقلاني..

> **ثقافة احترام الآخر المختلف واحترام وجوده وحقوقه**

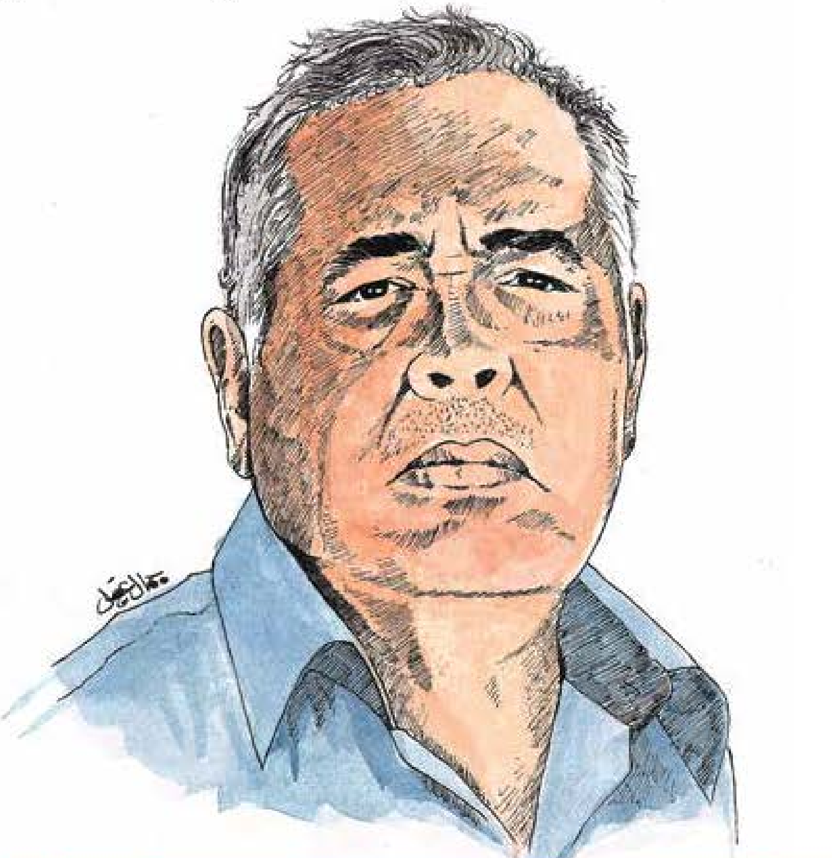
سوف يُنجدنا تاريخ هذه الشعوب ليس في الإجابة عن سؤال: كيف اندثرت تلك الأفكار والنزعات الإنسانية فقط؟ بل سوف يُنجدنا أيضاً في معرفة: كيف حصل الانقلاب الكبير في الفكر والثقافة، والانعطاف في الاتجاه العام؟ وكيف تتالت النتائج الكارثية لذاك الانعطاف والتحوّل منذ ذلك الحين إلى يومنا هذا؟

لقد شكل ذلك الانقلاب الكبير في الفكر العربي الإسلامي، وفي تطبيقاته في الواقع والثقافة منعطفاً خطيراً، كان بمثابة إعلان بدء انحدار حضارة كبيرة بأسرها، نشرت نورها وعلومها الإنسانية والعلمية على البشرية في عصور ظلماتها على مدى قرون كثيرة..

أيقظت في ذاته أسئلة الوجود

أحمد إبراهيم الفقيه

أكثر شغفاً بفتنة الرواية



الإبداع لديه مغامرة بين الحلم والواقع، بين الذاكرة والنسيان، بين الوهم والحقيقة، بين الكلمة والمعنى، يكتشف الكائن في الأمكنة والأزمنة، ينتظر زمناً قد يأتي وقد لا يأتي، يختبر التأمل في الصمت، يعرّي العالم كما يعرّي الخريفُ الشجر، يفرد في الروح فيضاً من الإشراق، لتصعد على سلم الحرف إلى وجدها.



د. بهيجة إدلبي

أغوته الكتابة بفتنتها، واصطفته لحلمها، فاستجاب لها بكل ما أوتي من حلم، (مفتوناً بلعبة الكلمات، مستمتعاً بقدرته على بناء عوالم من الوهم، وخلق شخصيات تمشي وتتكلم فوق الورق)، وعلى رغم أنه اختبر فضاءاتها كلها مقالة ودراسة وبحثاً ومسرحية، وقصة ورواية، لينوف ما أنتجه على المئة كتاب هي حصيلة عمر من الشغف بالكلمة والشغف بالإبداع، إلا أنه كان أكثر شغفاً بفتنة الرواية التي منحته مفاتيح أسرارها، فأيقظت في ذاته أسئلة الذات والوجود، وكأن (كل ورقة بيضاء يضعها أمامه هي سؤال يفضي إلى أسئلة أخرى، فلكل نص إبداعي أسئلته الخاصة به، كل نص، هو مغامرة جديدة، وموعد جديد مع الدهشة والعذاب).

لعوالمه إيقاعاتها المدهشة، وفضاءاتها البكر التي لم تكتشف من قبل، كتب عن نفسه كمرآة يكتشف فيها العالم، وكتب عن الناس كمرايا للذات، يغوص في خفايا النفس كمغامر في بحر الغموض والمجهول، يحلق بالخيال كعاشق شهقت بصيرة قلبه فانتبه إلى بياض الوجود، يحلم بعالم أفضل للإنسان، أن تكون الكلمة خلاصه الوحيد، ملاذاً للروح في غربة الوجود أن يبدع ذاته على هيئة حلم يتسع للعالم.

لم تكن الكتابة لديه ترفاً، ولا استجابة لظرف ما أو حالة ما، وإنما هي فعل يمارسه يوميا منذ بدأ النشر في (١٩٥٩)، لتصبح مواجهة وتحدياً وموقفاً ومسؤولية ومبرراً للوجود ومعنى الحياة، فوهبها عمراً من الغربة والحلم، لتهبه حضوراً متميزاً في المشهد الإبداعي العربي ببصمته المتفردة وأسطورته الشخصية، التي أودعها أحلامه ومغامراته وأسئلته، بقدر ما أفردت في روحه قلق الوجود. فإذا بها (انعكاسات فوق مرايا الحلم، حوار مع كائنات خفية مجهولة وطرق على بوابة الليل والمستحيل).

د. أحمد ابراهيم الفقيه.. المتفرد بلغته وأسلوبه، وعلى وجه الخصوص في إنتاجه القصصي والروائي، يأسرك بشفافية لغته، التي تحلق بك إلى رؤى تبلل الروح كقصيدة مبللة بالخيال. بشخصياته التي تقف كنماذج إنسانية ترسخ في الذاكرة بتركيبتها النفسية ورؤاها وأحلامها، وعوالمها ببساطتها، وإشكالياتها، وأزماتها التي تتصل بتحولات الأزمنة والأمكنة، بخطابه الذي وسّع طاقة الكشف في النص، عبر اختباره لطاقة الحلم، وطاقة اللغة في الذات وطاقة الذات في اكتشاف العالم.

لا شك أن مقاربة الخطاب الروائي لدى الفقيه، تحتاج إلى مغامرة نقدية إن لم تواز مغامرته الإبداعية على الأقل تقاربها، لأنه خطاب له خصوصيته وخصوبته شكلاً ومضموناً، ولغة ورؤية. ففي الشكل اختبر الإرث الحكائي العربي، مستلهماً التقنيات الحكائية في ألف ليلة وليلة، ومناخاتها الأسطورية، ليؤصل طاقة القص العربي في الخطاب الروائي المعاصر.

وفي المضمون اختبر الواقع عبر حركته في الذات، وعبر تحولاته في الذاكرة، معبراً عن صوت الإنسان المأزوم، المحاصر والمقموع، يقول: عندما أكتب عن الناس فأنا أيضاً أكتب عن نفسي، وعندما أتحدث بأصوات مختلفة أدرك تماماً أن كل هذه الأصوات المختلفة المتباينة المتضاربة المتصارعة إنما هي صوتي، وعلى رغم ذلك فتعامله مع الواقع كان حذراً، يبحث عن وسيلة يستعين بها على كشفه واستيعابه، دون نقله أو ترحيله، فوجد ضالته في البحث عما فوق الواقع وتحت الواقع، لتقديم مشهد روائي أو قصصي أكثر ثراء وعمقاً مما يعطيه الالتزام بالواقع، فالحياة كما يرى ليست فقط ما نراه ونسمعه ولكن هناك أكثر من ذلك الذي نراه ونسمعه، يهتدي إليه المبدع بوسائل الإبداع الفني المختلفة، لأن المبدع الحقيقي هو الذي يدرك تلك العلاقة الخفية بين الخيال المحلق في عوالم الحلم والأسطورة، وبين معطيات الواقع واستيعابه بعين الفن وبصيرة الإبداع.

أما في اللغة فقد استعان بروح الشعر كحالة من حالات التجلي للذات والشخصية العربية، ليشحن طاقته اللغوية في التعبير ما يجعل السرد الروائي أكثر توهجاً، وأكثر زخماً وكثافة في توسيع المعنى، من دون أن يكون ذلك على حساب الحدث والتفاصيل في الخطاب الروائي. فاختبر لغته في مختبر

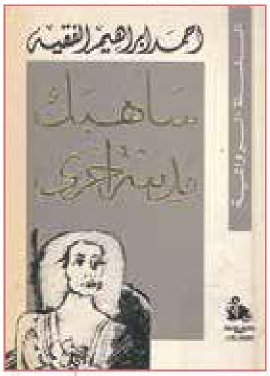


أحمد إبراهيم الفقيه



طرابلس الغرب







من كتبه

الشفافية والشاعرية التي توسع طاقة الكشف في النص، كما توسع طاقة التأويل والمعنى لدى المتلقي. لتستجيب الرؤية لديه في استدراج التاريخ ببصيرة الروح منطلقاً من فهم خاص للعلاقة بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الروائية، فإذا كانت الأولى منجزة في الماضي فإن الثانية هي ما يبثه الروائي في الأولى من روح الخيال، دون أن يكون ثمة تناقض بين الحقيقتين. فلا بد أن تبقى مساحة بيضاء بين الحقيقة الروائية وبين التاريخ. ومن هنا فالرواية التي تستلهم التاريخ كما يرى لا تؤرخ، وإنما تستكشف هذا التاريخ، تضيء عتمة الماضي بمصباح الحاضر.

أحمد إبراهيم الفقيه علامة فارقة في المشهد الروائي العربي، فهو صاحب الثلاثية المتفردة وصاحب خرائط الروح، أول ملحمة روائية عربية باثني عشر جزءاً، شكلت ملحمة الحب والحرب والرحيل والاغتراب، متخذة من التاريخ مختبراً لطاقة التخييل، منسجمة مع رؤية مؤلفها للعلاقة بين التاريخ والرواية، ليكتب عبرها تاريخ ليبيا، كما تجلى في ذاكرته وفي روحه وفي مخيلته، عبر نموذجه الإنساني وشخصيته الإشكالية عثمان الشيخ أو عثمان الحبشي، ليرسم خرائط النفس ومجاهلها، وخرائط المكان والزمان في تحولاتهما، ما وسع الرؤية والقراءة والمعنى، في خطاب ألفَ المختلفَ، وفارقَ المؤتلف.

لديه عوالم مدهشة وفضاءات لم تُكتشف من قبل وحلم بعالم أفضل للإنسان

منفرد بلغته وأسلوبه وإنتاجه السردي... ولغة ذات طاقة قادرة على اكتشاف العالم

انغمس في انشغالات المجتمع

محمد زفزاف.. الروائي الاستثنائي



صالح لبريني

محمد زفزاف من الكتّاب المغاربة، حيث شق طريقته المتميزة في الكتابة والحياة، هو مبدع حوّل حياة الناس إلى سردية حبلى بنبض الحياة، وعمق الرؤية وأصالة الخلفيات الثقافية والمعرفية، ما يجعلنا نؤكد جدارته في الكتابة الروائية، وأحقيته في ديمومة الإبداع الإنساني، نظراً لما يسم منجزه من ابتداع قلّ في زمنه، الذي عاش فيه وعايش منعطفات تاريخية عبّرها إبداعياً بخلق النص الروائي الحافل بسيرة مجتمع مثقل بأعطاب اجتماعية، ومسارات سياسية اتسمت بالتوتّر بين المثقف والسلطة. ولعل هذا ما أثمر تجربة في الكتابة منبعها المجتمع، ونسغها تصور ينتصر لكتابة الجمال بلغة سردية تستقي وجودها من قاع الواقع، وتلك لعمري خصيصة من خصائص الكتابة عند محمد زفزاف.



ولا بد من الإشارة إلى أن محمد زفزاف شكّل إلى جانب الكاتبين محمد شكري وإدريس الخوري تجربة هاجسها الانغماس في انشغالات المجتمع، والمزج بين الواقع والمتخيل ما منح لهاته التجربة صبغة واقعية بحمولة جمالية وفنية، فكل تجربة في الكتابة تنبثق من عمق الانشغال الوجودي بأسئلة الذات وإبدالات الواقع، لأن المبدع كائن غير منفصل عن إشكالات الواقع وغير متقوقع حول نرجسية ذاتوية، من هنا يحقق الروائي محمد زفزاف مكانته في الكتابة الروائية، إذ ظل مرتبطاً بما يمور به الواقع من محطات تاريخية مصيرية، لكن الروائي المبدع فيه مكّنه من الانسلاخ عن الكتابة المثقلة بالإيديولوجيا التي بصمت أغلب الروايات العربية إبان تلك الفترة، حيث الصوت الإيديولوجي هو السائد، والشعارات الضاربة في طوباوية حالمة بواقع موجود في مخيّلة المستحيل؛ الشيء الذي جعل كتاباته تسمو على التصوير الفج والمبتذل للواقع، بقدر ما ظل يحفر في عمقه، ناحتاً تجربة روائية تبتغي الاحتفاء بهذا الواقع في صيغة جمالية ذات أبعاد إنسانية.

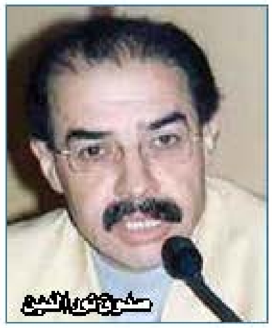
والمتأمل لجل كتاباته يخلص إلى أن محمد زفزاف في إبداعه الروائي أرهف السمع لصوت المجتمع الرازح تحت ظواهر اجتماعية وتغيرات رهيبة، وانعراجات تاريخية وحضارية زادت من تأزيم الوضع، فكان انهمامه بالهامش الاجتماعي واضحاً وجلياً ما أسبغ على كتابته الروائية سمة الواقعية، هكذا نستطيع القول إن محمد زفزاف كاتب ينتمي إلى الواقع وبعيد عنه، بعبارة أوضح إن كتاباته منطلقها ومحتدها ونسغها الواقع، غير أن

هذا لا يدل على محاكاته، وإنما أخذ مسافة التأمل وإعمال البصيرة وإضفاء المتخيل على هذا الواقع، ليشكل معاً عوالم سردية ينطمس ما هو واقعي في ما هو خيالي، وتلك سجية المبدعين المالكين لناصية التعبير.

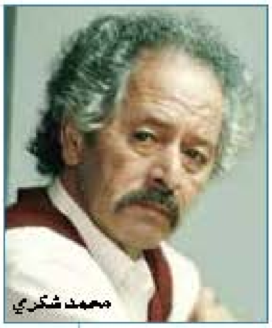
والقارئ لأعمال هذا الروائي الروائية والقصصية يدرك حقيقة هذه السمة الكتابية، إذ نجد محمد زفزاف يصنع العوالم المتخيلة بلغة لا هي واقعية بقدر ما هي ممزوجة بماء الخيال. كما أنه لم يتململ قيد أنملة عن نمطه في الكتابة برغم ما جرى من تحولات في بنية الرواية العربية تجسدت في تكسير السرد النمطي وتحويل الرواية إلى عوالم متداخلة وذات صفات تجريبية، وإنما رام الكتابة التي تقول الواقع بلغة السرد المغري والفاتن والمشبع بباروديا سوداء تثير الأسئلة وتحقق المتعة الإبداعية.

إن واقعية زفزاف واقعية مشحونة بأسئلة الواقع وإبدالاته، والمنعطفات التي دخلتها الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وذلك بأسلوب روائي ذي أبعاد جمالية، وكذا من خلال الانفتاح على آفاق الخلق والإبداع. ولا شك أن التجربة الروائية عند محمد زفزاف حملت معها بوادر الإبدال منذ البدايات، وقد تجسد ذلك في روايتيه (المرأة والوردة ١٩٧٢) و(أرصفة وجدران ١٩٧٤)، حيث تميزتا بأسلوب سردي ينحو إلى ما هو جمالي فني، مما شكل طفرة نوعية في الكتابة الروائية المغربية، الشيء الذي جعلت أنصار الرواية التقليدية يناهضون هذا التوجه الجديد في الكتابة، ظناً منهم أن الكتابة خارج هذا السرب تهدّد الرواية ذات البنية الكلاسيكية في الوجود متناسين أن المجتمع المغربي بدأ يعيش تحولات تقتضي التفكير في أشكال تعبيرية تستطيع احتواء هذه الإبدالات، لكن إيمان محمد زفزاف بحتمية التحول والتطور أبدعه في رواية (أفواه واسعة ١٩٩٨) التي تعتبر بمثابة التجسيد الفعلي لهذا الوعي الجمالي والفني للكتابة الروائية.

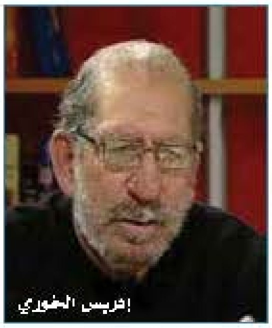
هكذا استطاع الروائي زفزاف أن يخرق المألوف في الكتابة الروائية المغربية بإبداع نصية روائية تنتصر للجمالي؛ لأن (الكتابة الروائية لدى زفزاف تأسست عن وعي ثقافي وسياسي دلت عليه مقالاته ووجهات نظره في الكتابة والإبداع إلى جانب ترجماته المنتقاة)، على حد قول الناقد صدوق نورالدين، فالكتابة لدى زفزاف تنبع من الذات في تفاصيلها الممتدة في تاريخ التجربة والحياة، محاولاً صياغتها وفق نهج تخييلي يعتبر الذات غير منفصلة عما هو اجتماعي، فكتابة الذات كتابة الواقع بتفرعاته وتجلياته المختلفة، والراجع أن العودة إلى



صدوق نور الدين



محمد شكري



إدريس الخوري

مزج في نصوصه بين الواقع والمتخيل ما منحها صبغة واقعية بحمولة جمالية فنية

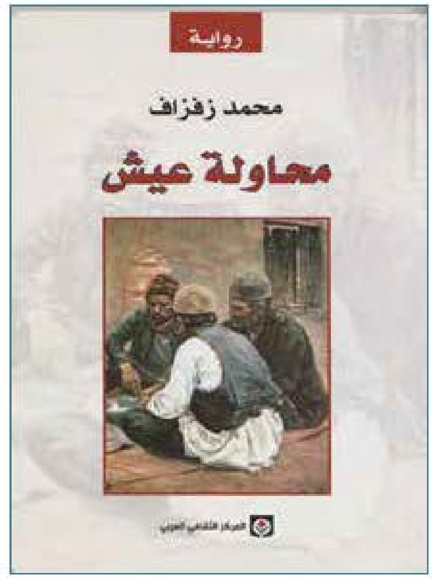
تمكن من الانسلاخ عن الكتابة المثقلة بالإيديولوجية وأرهف السمع لصوت الناس



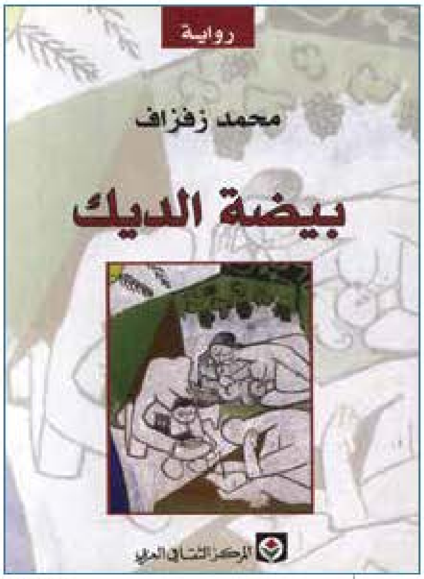
مدينة الرباط



مدينة فاس







من كتبه

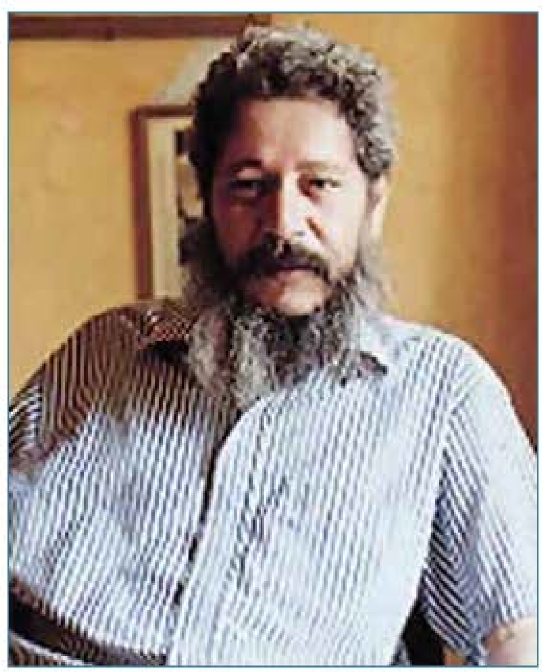
الذات ناجمة عن الارتكاسات المجتمعية في تحقيق الغد الأفضل المشبع بروح التحوّل، وبالتالي نذهب إلى التأكيد على أن العودة يحكمها الوعي الثقافي بضرورة جعل الذات محور البناء الروائي، والأكيد أن الشخصيات التي أبدعها محمد زفزاف تتخلّق من رحم واحدة هي رحم المجتمع، غير أنها مصطبغة بسيرة الكاتب، وما يؤكد ذلك نقل المشاعر الذاتية والتعبير عن المواقف النابعة من أخلاقيات المثقف الملتزم بقضايا الواقع والإسهام في بلورة رؤية ثاقبة لكل الإشكالات المطروحة المتعلقة بالمجتمع المغربي. فالكاتب، من خلال رواياته، يجترح لتجربته أسلوباً مناوئاً ومخالفاً للبنية التقليدية، محطماً التنميط الروائي، ورافضاً تحنيط الإبداع الروائي في قوالب جاهزة على اعتبار الرواية قادرة على أن تكون حاضناً لما يعتمل في المجتمع من إبدالات وتغيرات، فكان مراد محمد زفزاف ابتداع كتابة روائية مغايرة ومغامرة في آن.

> أعماله مشحونة بأسئلة الواقع وتبدلاته عبر شخصياته وأحداث رواياته

إن ما يجعل محمد زفزاف كاتباً استثنائياً، كونه لم يسقط في شَرَك المحاكاة السردية، التي تسعى إلى تصوير الواقع بطريقة مبتذلة، لكن العكس هو السائد المهيمن على جل رواياته، إذ أبدع واقعاً متخيّلاً انطلاقاً من واقع مجتمع غارق في الأمية والجهل والصراعات الاجتماعية والسياسية، واقع مشلول وموبوء بشتى الأمراض.

> اجترح لتجربته أسلوباً مناوئاً ومخالفاً للبنية التقليدية والنمطية في الرواية المغربية

والمتأمل في الأعمال الروائية (أفواه واسعة)، و(محاولة عيش)، و(الثعلب الذي يظهر ويختفي)، و(بيوت واطئة)، و(حوار متأخر في ليل متأخر)، و(المرأة والوردة)، و(أرصفة وجدران)، و(قبور في الماء)، و(الأفعى والبحر)، و(بيضة الديك) وغيرها يثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن الروائي استطاع تشكيل عوالم متخيلة من ملح وعرق وجروح الشخصيات، التي تحمّلت مسؤولية النبش في ذاكرة وتاريخ الواقع، والحفر عميقاً في ندوب الإنسان المغربي الغائرة والمحيّرة، والكشف عن الاختلالات التي تعتري الذات والواقع.


محمد زفزاف

عتبة

الكتابة ليست قراراً



حزامة حبايب

حين يتعلق الأمر بالكتابة، وبمعزل عن قوالب التعريف الجاهزة، ومحاولات توصيف العملية ضمن مقاربات مثالية، يمكن الجزم بأنها (عبء)، وأي عبء! وإذا كان من الأجدى تجنّب عبثيّة البحث عن تعريفٍ وافٍ ومُجمَع عليه، يمكننا الاتّفاق نسبياً على أن الكتابة تكريسٌ مطلق للفعل الإبداعي أيّاً كانت (تكلفة) هذا الفعل علينا، نفسياً وعاطفياً ومادياً، ذلك أن الكتابة في أحد مستوياتها، وإن كانت تروي الغليل جزئياً وتطفئ بعض الحرائق في غابات الروح، فإنها تقتاتُ علينا، تنهشُنا نهشاً ونيئاً، وتحيلنا إلى أشلاء، وأعمارنا بها وبسببها تقصر وإن طالت.

وإذا درجنا على ترداد المقولة (الكليشيهة) بأن الكتابة ليست (قراراً)، فإن الاستمرار فيها هو قرار، بل وقرار واعٍ جداً. وكي لا ينبري أحدهم زاعماً بأن قراراً من هذا النوع افتئاتٌ وافتراءٌ على القريحة والمزاج، أو محاولة للجْم الهواء والأهواء، وبأن التفلّت من القواعد هو أحد شروط الإبداع، فإن قرار الاستمرار في الكتابة يعني الوعي بقيمة ما نكتب، وبالتأثير التراكمي، الذي يجب أن تخلفه كتابتنا في مخزون التجربة الإنسانية. وعليه، كما نتخذ قراراً بالاستمرار، شريطة الإخلاص للقيمة النهائية للمنتج الإبداعي، فإن النزاهة القيميّة قد تفرض علينا، أن نتّخذ قراراً بعدم الاستمرار، مؤقتاً ربما، في حال ابتُلينا بجفافٍ في الفكر أو تبلُّد في الحسّ اللاقط أو خمول في الحواس الراصدة، بل وقد نضطرّ إلى اتخاذ قرار أكثر جرأة: التوقّف التام عن الكتابة والانسحاب من المشهد تماماً، وهذه مسؤولية جسيمة قد نجد أنفسنا مضطرين لتحمّلها لصون إرثنا، أياً كان حجمه وتأثيره، ولحماية إبداعنا الشخصي من التدهور أو الانحطاط، فلا تتحول الكتابة – في حال الاستمرار لمجرد الاستمرار – إلى فعل عبثي أو منتج معاد تدويره من كتابات سابقة، أو مجرد إفراز جانبي.

وفي حين أن حكمة التوقف عن الكتابة فضيلة أدبية عالمية، فإنها تكاد تكون قليلة في محيطنا العربي الثقافي، فترى كُتّاباً محسوبين على (النخبة) يصرّون على أن يقذفوا في وجوهنا كل ما تجود به ذواتهم أو قريحتهم، فقط كي لا يغيبوا عن المشهد، وليبقوا حاضرين، ماثلين، بسلطة الاسم، معتقدين أن أعمالهم (القديمة) التي صنعت شهرتهم تشفع لهم، وأن أسماءهم التي فرضت ما يشبه (الإرهاب) أو المنعة تحصّنهم من الانتقاد، وسط تخاذل أو تجابن المجتمع النقدي العربي عن التصدي لهذه الكتابات، أو على الأقل الامتناع عن الاحتفاء الآثم بها.

قبل سنوات، اقتنيتُ بعد طول تردُّد رواية لروائي عربي (مكرّس)، فرضت أعماله التي كانت تصدر على نحو شبه سنوي بسلطة (العرف الثقافي)، وسط تدهور مريع في السنوات الأخيرة في قيمة كل نص يُنشر له عن ذاك الذي قبله، حتى إذا وقعتُ على أحدث أعماله يومها، ذهلتُ لمستوى الرداءة في الكتابة! إذ كان العمل الروائي أقرب إلى مسودة لم تراجع، أو هذيانات تحتاج إلى شطبٍ تام ليس هذا فحسب، بل إن هناك عبارات وجملاً وفقرات بأكملها، تكررت بالحرف، على نحو يوحي بأن الكاتب أصيب في أثناء الكتابة بخرف فجائي أو انزلاق في الذاكرة، فلم يعد يعي ما يكتب وبما أن المؤلف من أصحاب الأسماء فوق مستوى الشبهات، وفوق مستوى النقد، فهو أيضاً فوق اعتبارات المراجعة، مأسور بوهم (قدسيّة) نصّه.

وقِس على هذا المثال عشرات الأمثلة لكُتّاب وكاتبات نُخوا في سني «النضج» الكتابي المفترض إلى كتابات مراهقة أو تسطيحية أو استسهالية، تغصّ بالابتذال والركاكة والمجانية وإعادة اجترار كتابات قديمة، واثقين – حد اليقين – بأنهم غير عرضة للمساس بهم! فالاسم وحده يكفي، وأي نقد يطال كتابتهم إنما تحركه (مؤامرة) تروم النيل من تاريخهم والسؤال هو: هل يوجد كاتب عربي يملك الشجاعة كي يخرج على الملأ معلناً: لم يعد لديّ ما أكتبه؟

رضوان نصار، الكاتب البرازيلي اللبناني المولد، الذي وصفته مجلة (نيويوركر) الأمريكية المرموقة كأحد أرفع كتاب البرازيل، فاجأ العالم في العام (١٩٨٤) حين أعلن (تقاعده) رسمياً عن الكتابة. كان في الثامنة والأربعين من عمره، حين صدم محبّيه بخبر توقفه عن الكتابة، وكان في قمة مجده الأدبي وقد تخطت شهرته أمريكا اللاتينية التي عُدَّ في طليعة كتابها العظام لتصل إلى أوروبا، من خلال روايتيه الشهيرتين (حراثة قديمة)، و(كأس من الغضب). وحين سئل عن سبب اتخاذه هذا القرار الصادم وهو في أوج عطائه ونضجه، اعترف صراحة أنه فقد اهتمامه بالأدب ولم يعد لديه ما يقدمه، وأنه يريد أن يصبح مزارعاً! فاشترى قطعة أرض وتفرغ للزراعة وتربية الماشية، وأصاب نجاحاً وإنجازاً في شغفه الجديد، قبل أن يتقاعد أخيراً كفلاح.

ولعل تجربة الروائي الأمريكي فيليب روث، صاحب (وداعاً كولومبوس)، و(الرعوية الأمريكية)، و(الوصمة البشرية) جديرة بالتوقف عندها! ففي العام (٢٠١٢)، وبعد أكثر من ثلاثين رواية نال عنها عشرات الجوائز المرموقة وجعلته في مصاف أعظم روائيي القرن العشرين أعلن روث، الذي توفي في مايو من هذا العام، أنه لم يكتب كلمة في رواية منذ العام (٢٠٠٩)، وأنه لم تعد لديه رغبة في كتابة الروايات، فقد كتب كل ما يريد وانتهى الأمر، حيث كانت آخر رواية له هي «نيميسيس» التي صدرت في العام (٢٠١٠).

ولماذا نذهب بعيداً؟ في آخر سني عطائه، لم يُخفِ الكاتب الكولومبي الأشهر غابرييل غارسيا ماركيز، صاحب (مئة عام من العزلة)، و(خريف البطريرك) ضيقه بعدما لم يعد خياله يطاوعه. كان قد نشر آخر رواياته (ذكريات غانياتي الحزينات) في العام (٢٠٠٤)، التي جاءت محبطة لقرائه. وفي العام (٢٠٠٥)، صرح بأسى بأن تلك أول سنة لا يكتب فيها سطراً واحداً، وأنه بخبرته الطويلة، يستطيع كتابة رواية جديدة من دون أي مشكلة، لكن قراءه سوف يكتشفون أنه لم يضع فيها قلبه. وهكذا، آثر ماركيز ألا يكتب، متوقفاً في الوقت الذي يُصرّ فيه عددٌ كبير من الكتّاب، على أن يواصلوا بأي ثمن، حتى وإن لم يعد لديهم شيء ذو قيمة يكتبونه

قرار الاستمرار في الكتابة يعني الوعي بقيمة ما نكتبه شريطة الإخلاص للمنتج الإبداعي



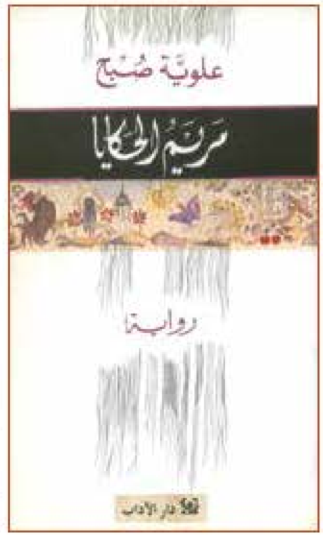
اعتبروها (شهرزاد) الرواية العربية..

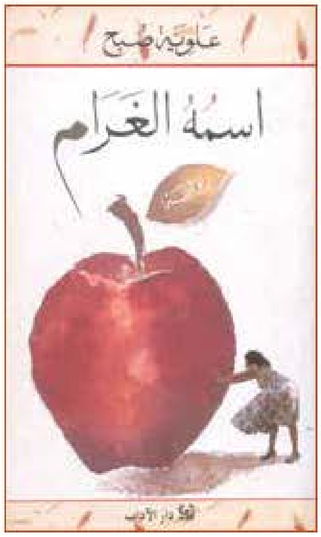
علوية صُبح: لا أضع حلولاً في رواياتي ولست مرشدة اجتماعية

عبدالعليم حريص

تعتبر الكاتبة والروائية اللبنانية علوية صُبح، شهرزاد الرواية العربية وفق شهادة أغلب النقاد، وهي من مواليد منطقة الأشرفية ببيروت عام (١٩٥٥م). درست الأدب العربي والإنجليزي في الجامعة اللبنانية ببيروت، ثم التحقت بالتدريس عقب تخرجها (١٩٧٨)، ودخلت عالم الصحافة، وتدرجت فيه، لتصل إلى رئيسة تحرير مجلة «الحسناء» ١٩٨٦م، ومن ثم أسست مجلة «ستوب الحسناء» والتي لاتزال تترأس تحريرها.

العمل الروائي يطرح أسئلة ولا يحمل أجوبة عنها فالكتابة مفتوحة على مناطق لا أفق لها





وقد أكدت علوية صُبح، في حوار مع مجلة «الشارقة الثقافية» أن بصمة المبدع يحددها القارئ أو الناقد، «فكل ما كتبتُ يمثلني؛ لأنه جزء من روحي وكياني، وتعبير عن ذاتي».

وقالت: «لستُ مرشدة اجتماعية ولا منظِّرة لأضع حلولاً في رواياتي، فالعمل الروائي يطرح أسئلة، ولا يحمل أجوبة لها».

مشيرة إلى أن «الجوائز التي ينالها الكاتب، تحفز القارئ؛ ليطلع على الأعمال الفائزة، فهي عامل جذب؛ تحث المتلقي على المتابعة، والكاتب على الاستمرار».

وأوضحت صُبح أن «الرواية تتنامى في أزمنة التحولات الاجتماعية، ولكن سيبقى الشعر ديوان العرب، والقصة والمسرح والسينما وكافة صنوف التعبير».

وإليكم نص الحوار..

▪ لكل كاتب بصمة خاصة فما الذي يميز علوية صُبح عن باقي أقرانها من المبدعين؟

– البصمة الخاصة يحددها القارئ أو الناقد، فكل ما كتبت يمثل بصمتي الخاصة لأنه جزء من روحي وكياني وإحساسي، وتعبير عن ذاتي، وقد أجمع النقاد والقراء على أنني صوت متفرّد في الروايات العربية الحديثة، ذلك لأنني فتحتُ آفاقاً للرواية، كانت محجوبة في الأدب العربي، وذهبت إلى مناطق منسية ومجهولة في حيوات الأبطال التي جذبتني وفي حيوات النساء، وذاكرتهن وتجاربهن، في الحب، والسياسة، والمجتمع، والزواج، وكل ما له علاقة بالحياة، فبصمتي أنني جعلت من الرواية قريبة من الحياة والعكس صحيح.

▪ هل على الكاتب أن يضع حلولاً للقضايا التي يطرحها في أعماله؟

– أنا لا أضع حلولاً في رواياتي، فلستُ مرشدة اجتماعية ولا منظّرة، لأنني لم أطرح القضايا بشكل إيديولوجي، فالعمل الروائي يطرح أسئلة ولا يحمل أجوبة لها، والعمل الفني هو سؤال، وكشف للذات، ودخول في مناطق لم يكن ليدركها الكاتب، وهو يكتب، فالكتابة مفتوحة على مناطق لا أفق لها، يأخذك الخيال بها؛ ليعيد إنتاج الواقع بطريقة سردية، ويرتقي بالكلمة إلى الضوء الكاشف لذات الإنسان والمجتمع ومشاكله، وأفراحه وأتراحه، فالعمل الروائي فنٌ شاسع مليء بالتناقضات ومفتوح على الحياة والصراعات.

▪ ما الذي تمثله الجوائز بالنسبة للمبدع وهل هي مقياس لنجاحه؟

الجوائز تحفّز القارئ على متابعة قراءة المؤلف الذي يحثه على استمرارية مسيرته الإبداعية

لدينا حركة نقدية جادة في الوطن العربي وعلى مستوى عالٍ ونقادنا لا يقلون أهميةً عن النقاد في الغرب



مدينة بيروت

- الجوائز لا شك تحفز القراء على المتابعة، وهو ما حدث مع الكتاب الكبار من الروائيين من أمثال نجيب محفوظ ويوسف إدريس، وغيرهما، لذلك أثمّن الجوائز سواء العربية أو الغربية، من هذه الناحية، لأنها خلقت جواً من المتابعة، وحثت القارئ على الاطلاع على الأعمال الفائزة، فلها دور إيجابي، وهي أيضاً تحفز الكاتب على الاستمرار في مسيرته الإبداعية.

فقد أوجدت الجوائز -إن لم أقل صنعت- كُتّاباً، منهم الجيدون ومنهم ما دون ذلك، ولكن في المجمل، يبقى العمل الجيد، وإن لم ينل جائزة على المدى القصير، لأن الزمن كفيل بأن يحدد الكلمة التي تحيا، لأنها ببساطة لن تموت، أما الكلمة التي لا تستحق الحياة فلن تحيا، برغم حصولها على جائزة.



علوية صبح وخليل صويلح أثناء زيارتهما لمجلة الشارقة الثقافية، ومعهما الزميل عبدالعليم حريص

· يقال إننا نعيش في عصر الرواية، فأين يلقى صنوف الأدب من هذه التحولات الاجتماعية في مجتمعاتنا؟

- لا شك أن الرواية بشكل عام، تتنامى في أزمنة التحولات الاجتماعية، وخاصة الكبرى منها، إذ يشعر الكتّاب بأن لديهم أشياء كثيرة ليخبروها، ولكن برأيي كل الفنون هي على قدر من الأهمية وحاجة حيوية للقارئ، وإن غلبت الرغبة الآن لكتابة الرواية، بعد أن أقبل كثير من الشعراء والكتّاب على خوض غمار الرواية، ولكن سيبقى الشعر ديوان العرب، والقصة القصيرة، والمسرح والسينما، وكل أدوات التعبير، فلها مناخاتها، وأجواؤها، وشروطها الفنية، وإبداعاتها.

· هل توجد حركة نقدية جادة في الوطن العربي؟

- مؤكد أنه توجد حركة نقدية جادة، وهناك نقاد عرب على مستوى عالٍ من الموضوعية في التناول، ولا يقلون أهمية عن النقاد في الغرب، فلدينا نقاد متميزون وكبار، وفي كل أرجاء الوطن العربي، ولكن يجب أن نميّز بين النقد الصحافي، والنقد الأكاديمي، والنقد الانطباعي، فالحركة النقدية لا تنقطع عن الحركة الإبداعية مطلقاً.

· ما هي مشاريعك القادمة بعد ثلاثية «مريم الحكايا»، و«دنيا»، و«اسمه الغرام»؟

- لقد طرحت في رواياتي الثلاث، بعض القضايا المختلفة، وإن رأى بعض النقاد أنها ثلاثية، ففي منظوري، لكل رواية خصوصيتها وطرحها، وأسئلتها وسرديتها وبناؤها الفني.

وفي روايتي الجديدة، والتي ستصدر قريباً، ذهبت إلى مناخ جديد ومختلف، لأنني في كل رواية أشعر بعد ما تنتهي، وكأنني لم أكتب سابقاً شيئاً، وأنني أمام تحدٍ جديد، وأكتشف أن الكتابة هي فن الاكتشاف، وكل رواية هي اكتشاف جديد بالنسبة لي.

> على رغم انتشار ورواج الرواية فإن الشعر سيبقى ديوان العرب

بدأت الروائية علوية صبح، مسيرتها الإبداعية، بإصدار مجموعتها القصصية «نوم الأيام» (١٩٨٦)، وفي العام (٢٠٠٢) أصدرت روايتها الأولى والأكثر شهرة «مريم الحكايا» والتي اعتبرت مفصلاً أو منعطفاً جديداً في الرواية العربية، وأحدثت ضجة كبرى يوم صدورها؛ لجرأتها والبناء الفني الذي طرحته، وقد استغرقت الرواية من صُبح (١٠) سنوات لترى النور، وترجمت في كبريات دور النشر الأوروبية بعدة لغات، وفازت بالقائمة القصيرة في العام الماضي لجائزة «إيبرد العالمية» للترجمة في لندن، واختيرت في أمريكا من بين أفضل (٧٥) عملاً مترجماً إلى الإنجليزية (٢٠١٧م).

ثم أصدرت روايتها الثانية «دنيا»، قبل أن تحدث ضجة من جديد في الأوساط الثقافية، حين أصدرت روايتها الأخيرة «اسمه الغرام» نظراً لجرأتها الفنية والإنسانية، وتتم ترجمتها إلى أكثر من (٤) لغات، وفازت بالقائمة الطويلة لجائزة البوكر العربية.

وكل روايات صُبح صادرة عن دار «الآداب» اللبنانية.

ولعلوية صُبح كثير من المشاركات الأدبية والثقافية، وقد كرمت ونالت جوائز عدة من كبريات المؤسسات الثقافية والإعلامية عربياً وعالمياً.

في الترجمة



بدران المخلف

تكاد الترجمة تكون بعمر اللغة، فقد رافقت الناس منذ أن تعارفت جماعاتهم وأخذت تنسج علاقات فيما بينها، ذلك لأنهم تكلموا لغات مختلفة منذ فجر التاريخ.

شهد التاريخ العربي نهضتين: الأولى في العهدين الأموي والعباسي، وبدأت الثانية في القرن التاسع عشر، غِبَّ اندحار حملة نابليون على مصر وبلاد الشام. وفي كلتيهما كانت للترجمة مكانة بارزة.

نشطت الترجمة منذ العصر الأموي، وكان رائدها خالد بن يزيد، الذي شجع على ترجمة العلوم الإغريقية، وأخذت شكلاً رسمياً بتعريب دواوين الدولة في عهد الخليفة عبدالملك بن مروان، واستمرت نحو نصف قرن من الزمن في كل من الشام ومصر والعراق وفارس.

لكن الترجمة بلغت أوجها في العهد العباسي بإنشاء بيت الحكمة في بغداد الذي أسسه هارون الرشيد وازدهر في عهد المأمون. وقد عرف بيت الحكمة كثيراً من المترجمين، لعل أهمهم يوحنا بن ماسويه، وجبريل بن بختيشوع، وحنين بن إسحاق، وغيرهم.

نقل المترجمون في ذلك العهد العلوم من اليونانية واللاتينية والفارسية، وكانوا يكافَؤون بوزن كتبهم ذهباً. وقد وضعت للترجمة في ذلك العهد قواعد لاتزال تحتفظ بأهميتها المنهجية الأكاديمية إلى وقتنا الحاضر، ولئن كان لبعض الباحثين موقف سلبي إلى درجة استحالة الترجمة لا سيما ترجمة الشعر، فإن هذا لم يقف عقبة عسيرة أمام المترجمين، وإن حال إلى حدٍّ كبير دون ترجمة الشعر في ذلك العصر. وجميل هنا أن نتذكر بموقف الجاحظ من ترجمة الشعر الذي يتفق فيه مع من سبقوه ومع كثيرين حتى في أيامنا هذه تقول باستحالة ترجمة الشعر.

تنبهت أغلب الدول العربية إلى أهمية الترجمة فخصصت لها مؤسسات وجوائز تشجيعية للمترجمين

يقول الجاحظ في كتابه الحيوان:

«وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلَّم بلسان العرب، والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطَّع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجّب لا كالكلام المنثور».

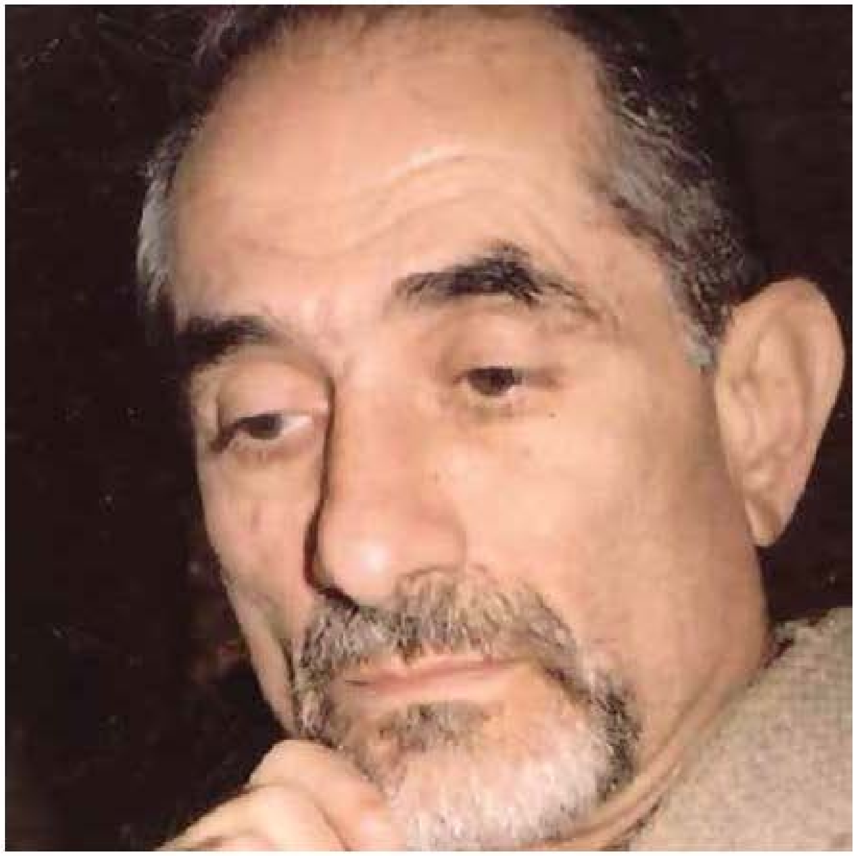
لكنه يتعدى ذلك إلى النثر أيضاً، فيقول:

«إن الترجمان لا يؤدي أبداً ما قال الحكيم، على خصائص معانيه، وحقائق مذاهبه، ودقائق اختصاراته، وخفيّات حدوده، ولا يقدر أن يُوفّيَها حقوقها، ويؤديَ الأمانةَ فيها، ويقومَ بما يلزمُ الوكيلَ ويجب على الجَرِي، وكيف يقدر على أدائها وتسليمِ معانيها، والإخبار عنها على حقِّها وصِدقِها، إلا أن يكون في العلم بمعانيها، واستعمال تصاريفِ ألفاظها، وتأويلات مخارجها، مثل مؤلفِ الكتاب وواضعِه. فمتى كان رحمه الله تعالى ابن البطريق، وابن ناعمة، وابن قُرّة، وابن فِهريز، وثيفيل، وابن وهيلي، وابن المقفع، مثل أرسطاطاليس؟».

بدأت المرحلة الثانية مع حملة نابليون على مصر وبلاد الشام واندحارها، ومجيء محمد علي إلى حكم مصر، الذي دشّن مرحلة النهضة الجديدة وعرفت منذ البداية الحاجة إلى الترجمة فأنشأت دار الألسن التي أدارها شيخ المترجمين رفاعة الطهطاوي، وإذا كانت النهضة الثانية قد منيت بإخفاقات كثيرة في المجالين السياسي والاقتصادي، حيث وقعت مصر بالذات تحت نير الاحتلال وتبعتها معظم الدول العربية، من المغرب إلى بلاد الشام والعراق، إلا أن الترجمة واصلت مسارها المتصاعد، ربما لأسباب متناقضة. وأخذت الترجمة في العالم العربي تتطور بخطى خجولة أحياناً، وخطى سريعة أحياناً أخرى. لكن الخط البياني كان صاعداً على الدوام لأسباب مختلفة! فمن جهة تشجع الدول المهيمنة اقتصادياً– الغرب عموماً – على نشر لغاتها وثقافاتها، وهذا من حيث يدري أو لا يدري فتح أبواباً ونوافذ للاطلاع على آداب وثقافات الشعوب الأخرى في أمريكا اللاتينية وإفريقيا وآسيا المترجمة إلى اللغات الغربية – الإنجليزية والفرنسية والإسبانية. ثم جاءت العولمة التي قاربت بين البلدان وجعلت الترجمة وسيلة لا غنى عنها للتواصل، إلى درجة غدت الترجمة بذاتها سلعة تنتجها آلات تتطور باستمرار، تستطيع أن تلبي حاجات المستهلك اليومية إلى الترجمة (الترجمة الآلية).

وهنا لا بد لنا من أن نقف عند التطور الهائل الذي أحرزته الترجمة على مدى العقود القليلة الأخيرة، فقد غدت الترجمة صناعة متعددة الوظائف هي الترجمة التقليدية النصية ومجالها نقل النصوص من أبسطها (لنقل البروشور) إلى أعلاها (لنقل الشعر) والترجمة الفورية التي يتزايد الطلب عليها لصناعة المؤتمرات.

ومن تلك الأسباب أيضاً سياسات معظم البلدان العربية التي تنبهت حكوماتها إلى ضرورة الترجمة، فأخذت تولي هذه المسألة اهتماماً متزايداً، فخصصت جوائز تشجيعية لأفضل كتاب مترجم أو تقدم جوائز تشجيعية للمترجمين، يضاف إلى ذلك قيام مؤسسات مدعومة تعمل على ترجمة آداب وعلوم وفنون وثقافات الشعوب الأخرى إلى العربية، مثل المشروع الثقافي الذي يتبناه صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي في الشارقة، ومشاريع في أكثر من بلد عربي، والمنظمة العربية للترجمة، إضافة إلى الهيئات العربية الرسمية الي تعمل في كل من مصر وسوريا، والمركز القومي للترجمة في مصر، والمشروع الوطني للترجمة في سوريا.



صاحب (أيام الإنسان السبعة)

عبدالحكيم قاسم

في ذكرى مولده



اعتدال عثمان

ولد الكاتب المصري عبد الحكيم قاسم في (يناير ١٩٣٥) ورحل في (نوفمبر ١٩٩٠)، من دون أن ينتبه أحد إلا قليلاً، إلى ذكرى مولده ورحيله، على الرغم من أهمية المنجز الأدبي للكاتب الراحل، وفرادة موهبته. ومن بين أعمال الكاتب الروائية والقصصية المتعددة، استقرت رواية (أيام الإنسان السبعة ١٩٦٩) بوصفها إحدى أبرز علامات الرواية العربية في الستينيات من القرن الماضي، وتم اختيارها ضمن أهم مئة رواية عربية في القرن العشرين.

وما بين هذه الرواية، ومجموعة قاسم القصصية الأخيرة (ديوان الملحقات) – الصادرة في عام وفاته – نجد علامات أخرى لا تقل أهمية من حيث دلالتها على عالم الكاتب الأدبي، مثل (محاولة للخروج ١٩٧٨)، و(طرف من خبر الآخرة ١٩٨٦) وغير ذلك من الأعمال الروائية والقصصية، وذلك إلى جانب روايته القصيرة (المهدي ١٩٧٧)، ذلك العمل غير المسبوق في الأدب العربي، من حيث جسارته الكاشفة عن المسكوت عنه في العقل الجمعي، إضافة إلى إحكامه الفني.

ولعل وقفة قصيرة هنا لإعادة قراءة درة العقد (أيام الإنسان السبعة) تفي هذه الموهبة الأدبية الكبيرة، وأفقها المعرفي والجمالي معاً، بعض حقها.

يحيلنا عنوان الرواية إلى زمن كوني، زمن خلق الله للعالم في ستة أيام، ثم استوى سبحانه على العرش في اليوم السابع. والرقم يشير أيضاً إلى دورة أيام الأسبوع في نظام فلكي، يمثل إيقاع الزمن في الطبيعة، واتصاله بالتكرار واللا نهائية. ويتصل هذا الزمن الكوني بزمن الحدث الروائي، وذلك عندما تتكرر رحلة الدراويش الموسمية لزيارة مقام السيد البدوي في مدينة طنطا بالدلتا، عند تمام دورة الفلك، وحلول موعد الليلة الكبيرة. وينقسم ذلك الحدث الروائي بدوره إلى وحدات سردية سبع، تمثل كل وحدة منها جانباً من حياة الدراويش وواقعهم اليومي، ومواجدهم الدينية.

وإذ تتصل دائرة الزمن الكوني بدائرة الزمن المعيش، فإنهما تتقاطعان داخل وعي الشخصية الروائية الأساسية (عبدالعزيز، قناع الكاتب) فترتبط كل وحدة سردية بمرحلة زمنية من مراحل عمره. وتُكَوّن الفصول السبعة المتتابعة في الرواية، والسلم التصاعدي لوعي الطفل وتطوره في مرحلة الصبا والشباب، دائرة الزمن الشخصي أو النفسي للبطل الروائي.

وإذا كانت كل وحدة من هذه الوحدات السبع تتبع مساراً أفقياً متصاعداً لتطور الأحداث الروائية، ولتطور وعي البطل في آن، فإن ذلك المسار الأفقي للزمن وللحدث يتقاطع مع مسارات رأسية متعددة، تمثل أزمنة وأحداثاً أخرى وقعت في الماضي القريب أو البعيد، نتلقاها من خلال وعي البطل.

يبرع قاسم في التقاط مفردات الحياة الأولية من عالم القرية الصغيرة (البندرة) الواقعة على أطراف مدينة طنطا حيث موقع المقام. من هذا المكان المحدود، الذي يكاد يتوه على خريطة الوادي، يبني قاسم (بندرة) أخرى فنية، نابعة من الواقع، لكنها لا تتطابق معه، إذ يشحنها الكاتب بشحنات كثيفة من المشاعر والأجواء النفسية للبشر، ولرموز، وتقاليد، وطقوس شعبية، وأساطير. إنها تصبح البؤرة التي تتقاطع فيها المصائر، وتجري التحولات، وتتضافر أقدار الناس، حتى تغدو وكأنها مركز الكون، ومنطلق أسئلة الوجود.

إن الأحداث المتكررة، مثل حدث الاحتفال بمولد السيد البدوي كل عام، والأزمنة المتواترة التي تتعاقب على وعي البطل منذ الطفولة حتى الشباب، تمثل المنظور الذي نرى العالم التخييلي من خلاله، فيما يتم شحنها في كل استعادة مرتبطة بدورة من دورات الزمن بمعانٍ جديدة، ودلالات أكثر عمقاً واتساعاً.

وعلى أولى درجات سلم الوعي في فصل (الحضرة)، يظهر العالم متجانساً مع قانون الكون، والطبيعة، والبيئة الريفية المحيطة. أما الطفل، فيرى الأب والدراويش في إطار هذا التناغم والتجانس، حيث تظهر صورة الأب محاطة بإطار ديني شفيف، بينما يتحلق حوله دراويش، هم أناس يشقيهم كدح اليوم، لكنهم إذ يدخلون الحضرة، ويبدؤون التسابيح والتراتيل، يتصلون بالكون والزمن المطلق.

وفي مقابل عالم الدراويش بنفحاته الصوفية الروحانية الآسرة، يأخذ وعي الطفل في التفتح على عالم آخر، عالم النسوة في فصل (الخبيز)، إذ يبدأن طقوس إعداد الزوادة التي يحملها الدراويش في سفرتهم السنوية لزيارة المقام. هنا تُخلَق لواعج الجسد - الذي بدأ التفتح - كالطيور الجارحة، الخادشة لوعي البراءة الأولى، حين يشهد الفتى تحرر أجساد الخابزات من محاذيرها بعيداً عن الأعين، وحين تنفذ إليه روائح العرق في الفرن، فيتخفى في حجرة المعلاش الساخنة بالأنفاس، لكي يرقب ليونة قوام العجين الطازج، واشتعال نيران الحواس، حين تلقمها البنات بالحطب.

ودورة إثر دورة من طقوس (الخبيز) المتعاقبة يدخل الفتى في طقس تحولات الجسد، وينتقل من حال اندهاش الحواس وانبهارها، إلى حال التشوُّف والتشوق، وكأنه عشق صوفي آخر من نوع خاص. وعلى نحو ما يبدأ الجسد رحلة المعرفة، فإن العقل في فصل «السفر» يبحر في خضم الكتب، حيث تتفجر أسئلة الوجود الكبرى، وتفرض نفسها على عقل الفتى الذي صار شاباً، فتخلخل سلام روحه، وقد باتت متطلعة نهمة إلى مزيد من المعرفة. ويظل وعي البطل يتراوح على امتداد النص بين (الظنون والرؤى)، وبين (الأشواق والأسى)، فذلك العالم الذي بدا أول الأمر ثابتاً متماسكاً، يستمد قوته وسحره وسره من نظام الكون والطبيعة، كان لا بد أن يخضع لقانون آخر، هو قانون الحركة والتغير وذلك أيضاً ناموس الكون.

لقد اكتمل عقد الدراويش البديع في (الليلة الكبيرة)، وكان لا بد له أن ينفرط. وفي فصل (الوداع) ينبثق الرجل المجذوب، المسربل بالحديد - ولذلك دلالته الاستشرافية الرمزية - لينشد أمازيجه ومواويله الموحية، وكأنه النذير الذي صاح في الفلا، عندئذٍ يدرك عبدالعزيز أن عالم الدراويش بدأ ينهار.

لقد فرض قانون الحركة والتغير وجوده على الحياة، وعلى المكان والناس، فتغير كل شيء حتى طريقة الكلام، وأصبح المقهى مكان السامر، وليس الدوار، وبات المذياع يثرثر بأخبار العالم عوضاً عن تراتيل الدراويش. وينخرط البطل في هذا الجمع، ويتنفس مع ناسه و(في قلبه مثل ما في قلوبهم من المرارة والغضب والألم)، وهو الذي صور تفاصيل حياتهم وخلفياتهم الاجتماعية، وغاص في أعماقهم مصوراً مباهجهم، ومباذلهم، وتناقضاتهم بمعرفة وثيقة وبراعة فنية، وبحيوية مدهشة، وقوة إيحاء، تصل شحنتها إلى القارئ، ما يولد لديه إحساساً قوياً بالمشاركة، والانغماس في الفعل الروائي، ومحاولة تأويله.

تلك كانت بعض ملامح العمل الروائي الفذ (أيام الإنسان السبعة) الذي عرض فيه عبدالحكيم قاسم جانباً من رؤيته للعالم في نسيج فني محكم.

وفي قصة قصيرة له بعنوان (السرى بالليل) - نشرت ضمن مجموعته الأخيرة - تكتمل الرؤيا بوجهها الآخر، وتبدو القصة وكأنها محطة الوصول الأخيرة إلى الرحم الأم، المستقر، واليقين النهائي بعد رحلة النشأة الأولى، والتطواف في الوطن، والسجن، والسفر، والمعاناة الممتدة: إنه يقين الموت كما يبدو للوهلة الأولى، لكن المتأمل في القصة يجد بؤرة الحدث تتمركز حول الحياة، وليس الموت.

إن الحياة في القصة حركة دوارة صاخبة مثل ماكينة الطحين في الريف المصري، حيث تطغى أصوات ارتطام الجنازير، و(ضمضمة الحجر الساحق)، وحيث تبدأ دائرة الحياة المتسعة وتنتهي في المكان نفسه، الذي شهد البدايات في قرية (البندرة)، لكنها ليست القرية الأولى. إنها الدنيا التي تاه فيها الراوي، يتأمل فيافيها دونما تأويل. وهي أيضاً الكون الذي تتصالح مخلوقاته وتتآلف في انسجام كلي، انسجام لا يُهزم هذه المرة، لأنه يندغم في حقيقة كبرى هي وحدة الوجود.


مدينة طنطا



غلاف كتاب «أيام الإنسان السبعة»

اختيرت روايته (أيام الإنسان السبعة) ضمن أهم مئة رواية عربية في القرن العشرين

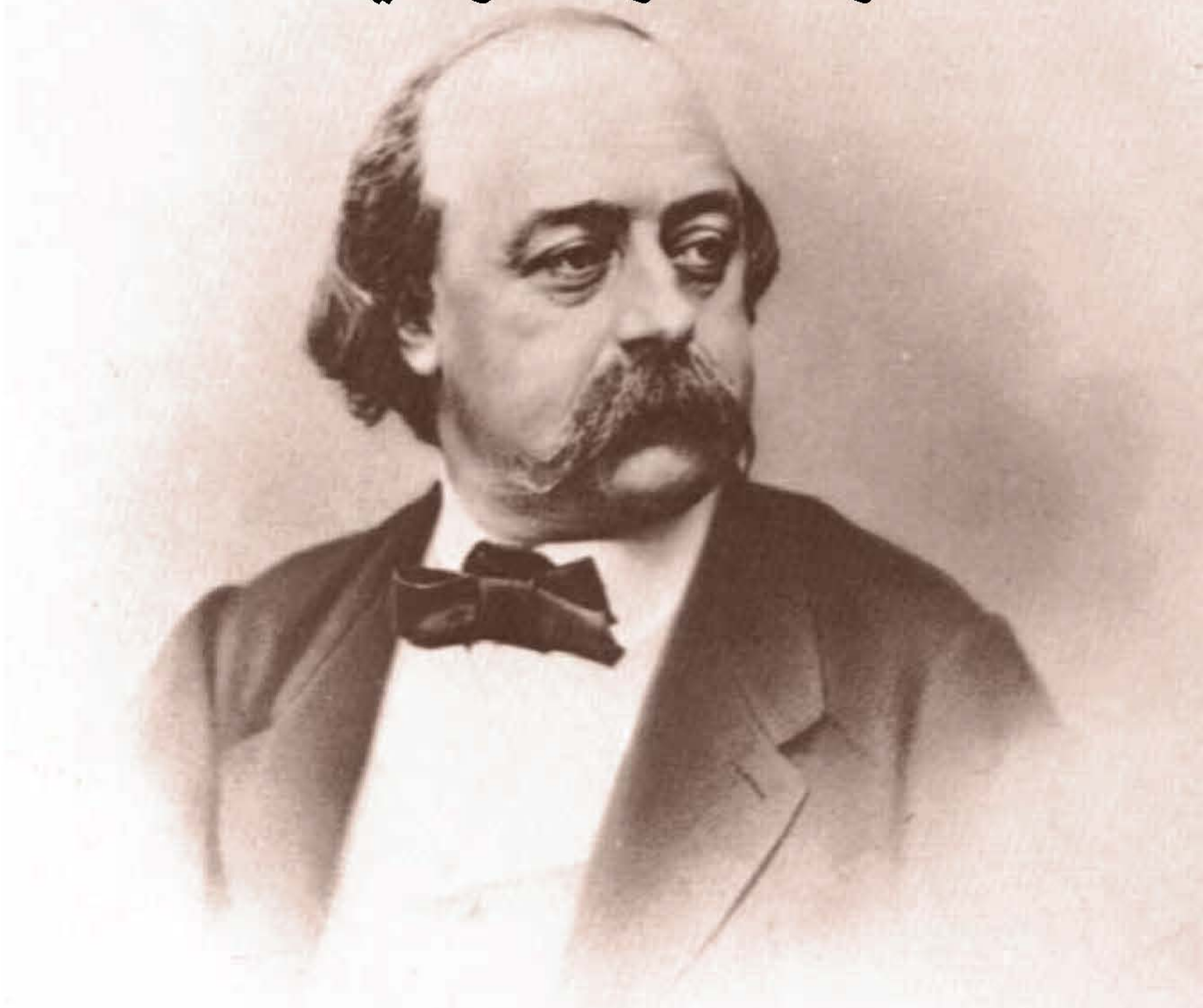
أحد أبرز علامات الرواية العربية في جيل الستينيات في القرن الماضي

برع قاسم في التقاط مفردات الحياة الأولية من عالم القرية الصغيرة (البندرة)

روايته (مدام بوفاري) نصره الأدبي الأغر

جوستاف فلوبير

رائد المدرسة الواقعية



و-ص-م الشارقة الثقافية

الأديب الفرنسي جوستاف فلوبير Gustave Flaubert رائد الرواية الواقعية الحديثة، والذي يعتبر واحداً من أكثر الروائيين شهرة في تاريخ الأدب العالمي. لا نعرف غيره كرس نفسه لفنِّ الأدب بمثل هذا النشاط العنيف الذي لا يخبو، ولم يكن يعتقد أنَّ العيش هو الغرض من الحياة، وإنما الغرض من الحياة في نظره هو الكتابة، لقد ضحى (فلوبير) بثراء الحياة وتنوِّعها في سبيل إبداع عمل فني متميِّز ومتفرِّد.

واعتنق (فلوبير) حكمة الأديب الفرنسي (بوفون) Buffon (١٧٠٧-١٧٨٨) التي تقول: لكي يجيد الإنسان الكتابة فعليه أن يجيد الإحساس والتفكير والحديث. وكان يتبع الرأي القائل بأنَّه لا توجد طريقتان لقول الشيء، إنَّما هناك طريقة واحدة، وأنَّ اللفظ يجب أن يناسب الفكرة مثلما يناسب القفاز اليد.

وُلد جوستاف فلوبير في الثاني عشر من شهر ديسمبر عام (١٨٢١)، في مدينة (روان) Rouen (شمالي فرنسا) لعائلةٍ بورجوازية من الطبقة الغنية، وكان الابن الثاني لأبٍ يُدعى

(أشيل كليوفاس فلوبير) (١٧٨٤–١٨٤٦) الذي كان طبيباً جراحاً يدير مستشفى (أوتيل ديو) في تلك المدينة، أمَّا والدته (آن جستين كارولين فليريو) (١٧٩٣ –١٨٧٢)، فكانت تنتسب من ناحية والدتها إلى أقدم الأسر في مقاطعة نورماندي. في عام (١٨٣٢)، التحق بالمدرسة الثانوية الملكية في (روان) متأخراً حيث تجاوز عُمره العاشرة، وكان ذلك سبباً في نزعة الخجل التي لازمته طوال حياته، وفي عام (١٨٤٠)، غادر إلى باريس لدراسة القانون بناءً على رغبة والده، لكنَّه ما لبث أن تخلى عن دراسة القانون وتفرَّغ للأدب.

في عام (١٨٤٤) أصيب بصدمة عصبية، الأمر الذي دفع والده إلى منعه من إكمال دراسته، وعاد به إلى (كرواسيه) Croisset قرب (روان) طلباً للرَّاحة. وفي عام (١٨٤٦) توفي والده، فدخل (فلوبير) في أزمة نفسيَّة حادة.

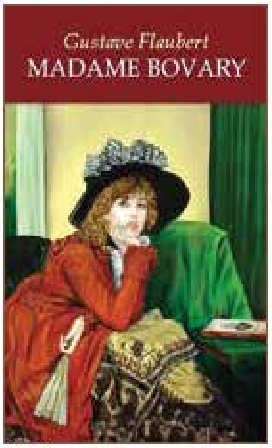
مرَّت الأعوام وتزوَّجت ابنة أخته (كارولين) التي كانت تعيش مع أمِّه ومعه في البيت، ثُمَّ رحلت أُمّه عام (١٨٧٢) فاشتدت آلامه، بعدها غادر ضيعته إلى باريس التي عاش فيها نفس العزلة، وفي سنواته الأخيرة عاد إلى الضيعة حيث صار يقضي أكثر العام، ولا يذهب إلى باريس إلا نادراً وصار يفرط في الطعام والتدخين، ووصل الإعياء حتى نخاع عظامه، وقد كتب يقول: (إنَّني همجي، فلي من الهمجي فتور العضلات، وتهدُّل الأعصاب، ولي عيناه الخضراوان وقامته الطويلة، لكن لا ينقصني اندفاعه، وعناده وسرعة غضبه).

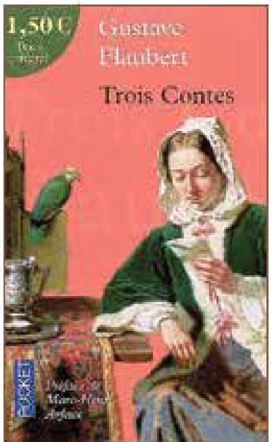
وفي صباح يوم الثامن من شهر مايو عام (١٨٨٠)، دخلت الخادمة حجرة مكتبه كي تُقدِّم إليه الطعام فوجدته ملقى على الأريكة يتمتم بكلماتٍ متقطعةٍ غير مفهومة، فسارعت إلى إحضار الطبيب الذي لم يستطع أن يفعل شيئاً وبعد أقلّ من ساعة لفظ آخر أنفاسه. رحل وهو في الثامنة والخمسين من عُمره، وكانت جنازته في اليوم الحادي عشر، وكان في مقدمة جنازته أصدقاؤه وعلى رأسهم (إميل زولا)، و(موباسان).

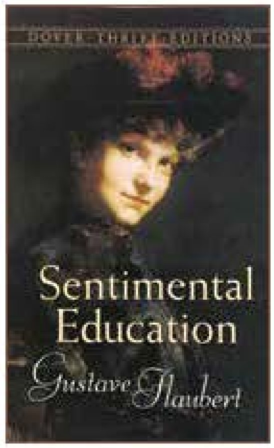
كان (فلوبير) يكتب دون علم أبيه الطبيب الذي كان يريد أن يجعل منه جراحاً بارعاً مثله، لكنه صمَّم على أن يحترف الأدب، وانكب على قراءة كتاب (دون كيشوت) للمسرحي الإسباني (ميغيل دي سرفانتس) (١٥٤٧–١٦١٦)، وقد صار هذا الكتاب المنبع الأول لفلسفته، وتحت تأثيره كتب عدداً من المسرحيات والروايات التي تدور حول الجوانب القاتمة من الحياة.

في (١٨٤٩) قام برحلة إلى الشرق مع صديقه (مكسيم دي كامب)، وزار مالطا، ومصر، وسوريا، وفلسطين، والقسطنطينية، وأثينا، وجزءاً من بلاد اليونان، وفتن بما شاهد من مناظر، وعاش باقي أيام حياته يحلم بالعودة إلى تلك البلاد الحافلة بالأطلال والآثار التاريخيَّة.

ومن أهم مؤلفات فلوبير رواية (مدام بوفاري) Madame Bovary التي ظهرت في مجلة (ريفو دو باري) La Revue de Paris من أوَّل أكتوبر (١٨٥٦) إلى الخامس عشر من ديسمبر من نفس السَّنة، والتي كان قد بدأ



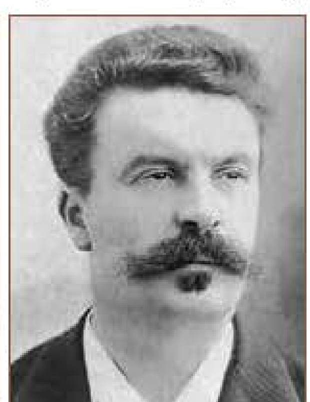


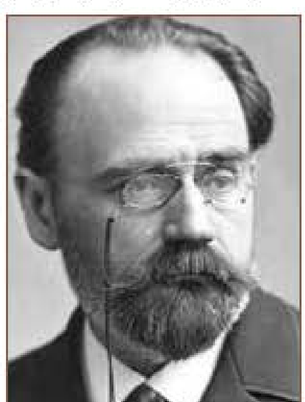


من مؤلفاته

كرس نفسه للكتابة وترك دراسة الطب وانكب على القراءة والسفر

تأثره الأول كان بالكاتب (سرفانتس) ومؤلفه (دون كيشوت) حيث كون فلسفته في الأدب


موباسان


إميل زولا


ألفريد دوموسيه

كتابتها في عام (١٨٥١). لقد كانت هذه الرواية هي نصره الأدبي الكبير، التي درس فيها حياة الريف دراسة صوَّرت الواقع في دقةٍ تستثير الإعجاب وبأسلوبٍ أخاذ يستوقف المسامع. ولقد لاقت الرواية نجاحاً كبيراً بسبب جرأتها وصراحتها.

ولا شك أنَّ جمال هذا العمل الروائي الذي يمتاز بالدقة، وذكاء الكاتب ونباهته، وحس الدعابة لديه، جعل من (فلوبير) روائياً كبيراً وصل إلى درجة لا بأس بها من الكمال في الكتابة، بحيث يمكننا القول: إنَّه مَنْ أبدع كتابة النثر الشعري، ولا نغالي إذا قلنا إنه قُدر لرواية (مدام بوفاري) أن تكون التحفة الرائعة في القصَّة الحديثة! فهي إنتاج يقوم على الملاحظة الدقيقة المحكمة، وقد كُتبت في أسلوب رائع ومُجرَّد من الزخرف في الوقت نفسه، ولم يكن الأدب الواقعي لدى (فلوبير)، مُجرَّد تصوير عادي للمظاهر السطحية، فقد درس كُلَّ شخصية من الشخصيات دراسة وئيدة. ولا شك في أنَّ (إما بوفاري) بطلة الرواية أجمل شخصية نجح (فلوبير) في تصويرها! فهي تنبض بالحياة بصورةٍ عجيبةٍ، ومع ذلك، فإن تاريخ تدهورها، شيئاً فشيئاً، ينم لنا في الواقع عن تاريخ عدد كبير من النفوس، فالكاتب ينفذ إلى نموذج من النَّاس من خلال تصويره لفرد واحد.

ثُمَّ ظهرت رواية (سلامبو)Salammbo في عام (١٨٦٢) بعد أن بذل (فلوبير) في كتابتها جهوداً أدبيَّة ضخمة، وقام ببحوثٍ تاريخيَّة وأركيولوجيَّة (علم الآثار)، وهو هنا برع في وصفه وتصويره.

لم تدفع (قرطاجة) أجور جنودها فحاصرها هؤلاء الجنود، وكان يقودهم (ماتو) الليبي، الذي كان يأمل أن يفتح المدينة، وأن يستحوذ على (سلامبو)ابنة هاملكار، وكاهنة تانيت Tanit، وكان يهواها، لكنَّ ماتو تسلل إلى المدينة بإرشاد عبد أعتقه هو سبنديس الإغريقي، فاختلس الشعار الغامض الذي كان يحمي المدينة، وهو وشاح الآلهة المقدس، الذي كان قد عهد إلى (سلامبو) بالمحافظة عليه.

ولمَّا أسرع (هاملكار) إلى نجدة قرطاجة لم يستطع السيطرة على الموقف إلا بشق الأنفس، لكنَّ لمَّا عاد الوشاح المقدس إلى المدينة، بفضل إخلاص «سلامبو» التي لم تتردَّد في التسلل بدورها إلى معسكر الثائرين، أصبح الحظ إلى جانب المدينة مرَّة أخرى، وعبثاً حاول «سبنديس» إخضاع المحاصرين عطشاً، وذلك



قوس قزح في مدينة باريس

بقطع قنوات الماء التي تصل إلى المدينة، إلا أن سقوط الأمطار الغزيرة أجبر جانباً من الجنود المرتزقة على يحتموا بأحد مضايق الجبال المُسمَّى بمضيق «الفأس» فماتوا جوعاً.

أمَّا الجانب الآخر فقد هُزم هزيمة تامة، في حين ترك أمر (ماتو) للغوغاء تصنع به ما تشاء، وذلك في نفس اليوم الذي تزوَّجت فيه (سلامبو) الزعيم الجزائري (نار هافاس) Narr Havas في حفل عظيم. ووقع (ماتو) أمامها جثة هامدة، وماتت هي بدورها، فكان ذلك اعترافاً صامتاً بحُبِّها لهذا الثائر الهمجي.

لقد وجد فلوبير نوعاً من الرَّاحة عندما غمر قصَّته بأضواء إفريقيا الجميلة، ومع ذلك، فإنَّه يطبق على هذا الموضوع البراق منهجه الصارم، الذي استخدمه في (مدام بوفاري)، إذ حاول أن يكون تخيُّله لهذه الحوادث الماضية معتمداً على اطلاع واسع، وأن يوجه خياله، ويُحدِّده بكُلِّ وسيلة تساعد على معرفة حياة قرطاجة معرفة دقيقة، كزيارة الأماكن، وفحص آثار الفنِّ القرطاجني، ودراسة النصوص القديمة والحديثة، والتحقُّق من أشكال الحضارات المشابهة أو القريبة.

وظهرت رواية (التربيَّة العاطفيَّة) L’Éducation في عام (١٨٦٩)، والتي تعتبر واحدة من الروايات الأكثر تأثيراً في القرن التاسع عشر، والتي أشاد بها بعض الكُتَّاب الكبار، أمثال جورج صاند، وإميل زولا، وكان قد انتقدها المؤلِّف البريطاني من أصل أمريكي هنري جيمس. تصف الرواية حياة شاب يُدعى (فريدريك موريو) Frédéric Moreau الذي عاش خلال ثورة (١٨٤٨) وتأسيس الإمبراطورية الفرنسيَّة الثانية، وحُبّه للمرأة الأكبر سناً،

رأى أن الغرض من الحياة ليس العيش وحسب بل الكتابة أيضاً

لاقت روايته (مدام بوفاري) نجاحاً لافتاً لجرأته في كشف عورات المجتمع الفرنسي

استناداً إلى إليزا زوجة السَّيِّد موريس شلزنجر التي كانت على علاقة عاطفية مع فلوبير، وكانت تكبره بتسع سنوات، وكان يصحبها مع زوجها وطفلها في النزهات والرحلات. وقد كتب فلوبير عن هذا العمل في عام (١٨٦٤)، يقول: أُريد أن أكتب التاريخ الأخلاقي للرجال من جيلي، أو بشكل أدق، تاريخ مشاعرهم، إنَّه كتاب عن الحُبّ، والعاطفة. والرواية لم تلق إلَّا نجاحاً محدوداً.

ثم أصدر فلوبير رواية (إغراء القديس أنطونيوس) La Tentation de St. Antoine في عام (١٨٧٤)، الذي نشر فصولاً منها في صحيفة (جوتييه). استوحى فلوبير القصَّة من لوحة موجودة في قصر بالبي Balbi في جنوة Genoa نسبت إلى بروجل الأكبر (١٥٦٩–١٥٢٥)، وموضوعها يتمحوَّر حول الإغراء العظيم الذي يواجهه القديس أنطونيوس في الصحراء المصرية. ولفلوبير بعد ذلك كتاب بعنوان: (حكايات ثلاث) Trois Contes، صدر في عام (١٨٧٧). هذا الكتاب الصَّغير في حجمه، والذي هو آخر مصنف قام بتأليفه، يعتبره بعضهم رائعة من روائعه العديدة، بل أكثر من ذلك، يعتبره بعض النُقَّاد العمل الوحيد الذي حقَّق الكاتب من خلاله نجاحاً لا يمكن لأحد أن يجادل فيه أو يماري. وأخيراً صدر لـ (فلوبير) بعد موته المفاجئ كتاب (بوفار وبكيشيه) Bowward et Pècuchet الذي لم يكن قد أكمله، وهو مجموعة صور نقدية للفنون والعلوم.

كان (فلوبير) ميالاً إلى الحزن، يستطيبه ويجد فيه متعة تدفعه إلى تحليله تحليلاً وافياً ليزداد تشبُّعاً به، وتقديراً له، ومن أقواله في ذلك: لم أرَ قط طفلاً دون أن أذكر أنَّه سيصير شيخاً عجوزاً ضعيفاً، ولا رأيت مهداً إلَّا تذكرت ذلك، وكُلَّما نظرت إلى امرأة بدت لخاطري صورة هيكلها العظمي، ولهذا تحزنني المناظر المبهجة المفرحة، أمَّا المشاهد المحزنة فهي لا تؤثِّر في نفسي كثيراً. وكان في الوقت نفسه ميالاً إلى أن يتخيَّل المشاهد الفخمة، والمناظر الخلابة الضخمة؛ أي أن عقله كان موزعاً بين حبّ الاستطلاع للواقع والحاجة إلى انطلاق الخيال وخصوبته في آن معاً، وقد كانت مؤلفاته نتاج اجتماع هاتين النزعتين في نفسه، فبعد إصدار (مدام بوفاري) واقعيةِ النزعةِ، كانت رواية (سلامبو) رومانسية النزعة. ويمكن الاستنتاج من ذلك كلّه أنَّه كان في توالي مؤلفاته، يرضي النزعتين الكامنتين في نفسه، وحين كان يؤلِّف ما يشبع خياله كان يعود بعد ذلك إلى تأليف ما يقنع نزعته الواقعية.

ولقد غلب على (فلوبير) نفور عميق ومبكر من الحياة، لعلّ ذلك يعود لتأثير والده الجراح الشهير متفتِّح الذهن، أو لروح العصر التي كانت سائدة آنذاك، فالمغامرة النابليونيَّة كانت قد انتهت؛ وشمس الرومانسيَّة قد أفلت، وهذا ما يذكرنا بمقولة (ألفريد دو موسيه) في كتابه (اعترافات طفل القرن): الشباب رأوا الأمواج ذات الزبد تنحسر بعيداً عنهم، وأولئك المقاتلون المغطون بالزيت قد شعروا ببؤس لا يُطاق.

وهو يؤمن بأنَّ الفنّ ما هو إلَّا أحد طرق المعرفة، وبأنَّ الفنَّ يظل هو الطريق الوحيد الذي لا يخدع، أو يناور، ذلك أنَّ الأفكار تنهار، والمذاهب الفلسفيَّة يحل بعضها مكان بعض، أمَّا الفنّ فهو الذي سيبقى وحده.

وفلوبير له قدرة عظيمة على التغلغل في دقائق التفاصيل التي تكوِّن هذه الأنماط البشريَّة العجيبة التي يقوم بتصويرها، وذلك بالطبع مردُّه إلى خيال بارع امتاز به، ومن خصائصه كذلك السخرية اللاذعة من أوضاع الحياة، سخرية اتسمت بصفات تجعله فريداً بين الكُتَّاب الساخرين، فقد تجد من النَّاس مَنْ لا يعجبه فلوبير لأنَّ أدبه يبعث على النفور، وقد تجد منهم مَنْ لا يعجبه فلوبير لأنَّ أدبه عسير الفهم غامض الأغراض، لكنَّك لن تجد ناقداً واحداً يُقدر الأدب لذاته لا لأغراضه ومراميه، لن تجد ناقداً من هؤلاء ينكر على فلوبير مكانه في الصَّف الأوَّل من أدباء العالم. لقد قال عنه المؤرخ الفرنسي ميشيل وينوك Michelle Winock: الكمال الحاد يستدعي حياة هادئة، ولكنَّه كرجل عزّ نظيره فهو يُعتبر ساحراً أدبياً.



فلوبير في طفولته

امتازت أعماله الروائية بالدقة وأشارت إلى ذكائه ونباهته

اعتبر الفن طريقاً للمعرفة الحقة وسط تغيير الأفكار والفلسفات والنظريات



من ترجمات كتبه إلى العربية



عبده وازن

في ذكرى رحيل أراغون

سامي الجندي أبدع في ترجمة ملحمة (مجنون إلسا)

في الذكرى السادسة والثلاثين لرحيل الشاعر الفرنسي لويس أراغون (١٨٩٧-١٩٨٢) التي احتفت بها فرنسا أخيراً، تذكرت الترجمة البديعة التي أنجزها الكاتب والطبيب السوري سامي الجندي لرائعته الملحمية (مجنون إلسا) عام (١٩٨٤)، وبدت منذ لحظة صدورها حدثاً مهماً في حقل الترجمة عموماً، والترجمة الشعرية خصوصاً. حينذاك؛ كان لا بد من طرح السؤال الآتي: كيف أمكن لطبيب منصرف إلى العمل السياسي أن يتمكن من تعريب هذه الملحمة الشعرية الفريدة في تاريخ الشعر العالمي، وأن ينجح في تطويع لغتها وأساليبها المتعددة التي أبدع أراغون في صهرها وسبكها وزناً أو عروضاً ونثراً؟

وقد يطرح في هذا القبيل سؤال آخر: لماذا لم تأخذ هذه الترجمة حقها في حركة الترجمة العربية الحديثة ولم تحتل المرتبة التي تستحقها عن جدارة؟ والمستغرب أن الصحافة عندما تتناول حركة الترجمة والمترجمين غالباً ما تنسى سامي الجندي الذي عرّب كتباً عدة، بينما تتوقف عند سواه وبعضهم دونه قدرة وإبداعاً. أما هذه الترجمة؛ فلها حكاية طريفة هي حكاية المقدمة التي وضعها الجندي للملحمة المعربة ثم عدل عن نشرها في الطبعة الأولى التي صدرت عن المؤسسة العربية، وتركها في عهدة القاص السوري ياسين رفاعية ليحتفظ بها. واكتفى حينذاك بجملة قال فيها: (أدع هذا الكتاب دون تقديم، أدفعه إلى القارئ عاري الرأس.. فخير النشيد ما كان عارياً حتى القلب). وبعد عام على رحيل الجندي، كشف رفاعية المقدمة المجهولة وعمد إلى نشرها بعد نحو عشرين سنة في الطبعة الجديدة لـ(مجنون إلسا) التي صدرت عام (١٩٩٦) عن دار الجندي. والمقدمة هي مدخل مهم إلى عالم أراغون وشعريته، وإلى هذه الملحمة التي استلهم فيها شخصية مجنون ليلى وشعره. شاعر فرنسا الحيّ، شاعر الحبّ والالتزام والمقاومة.

كان صدور الترجمة العربية لملحمة (مجنون إلسا) حدثاً. وبدت ترجمة أربعمئة وخمسين صفحة من الشعر الغنائي المسبوك والمشرع على أنواع شعرية عدة وعلى أفق نثري سردي، تحدياً كبيراً خاضه الجندي بجرأة وتحدٍّ، ساعياً إلى تطويع لغة أراغون المتينة جداً لفضاء اللغة العربية وبلاغتها الشعرية العالية. فهذا الديوان ليس مجرّد ديوان على غرار دواوين أراغون الكثيرة، بل هو، كما يقول الناقد الفرنسي أوليفييه بارباران: (تتويج لأعمال أراغون الشعرية كلّها). فالديوان هذا صدر أولاً في مرحلة أراغون الأخيرة، بعدما صفا صوته من أصداء السوريالية و(الكتابة الآلية) ومن غلواء الالتزام السياسي، ثم إنه حمّله ثانياً خصائص العمل الملحمي، وفي جوّه القائم على خلفية تاريخية هي سقوط غرناطة، وفي بعده المأساوي الذي يشمل شخصيات عدة في مصائرها الأليمة: أبو عبدالله آخر ملوك غرناطة، المجنون، الشاعر المتواري خلف قناع قيس بن عامر.. وسواهم.

أدرك سامي الجندي فرادة البنية المركّبة التي قام الديوان عليها، وهو أصلاً يصعب تصنيفه لأنه قصيدة واحدة وعشرات من القصائد في آن، النثر فيه يواكب الشعر، والتأريخ يجانب الغناء، وقصائد النثر تتقاطع مع القصائد الحرّة والجمل الشعرية. وحلا لبعض النقاد أن يسمّيه بـ(الرواية- القصيدة) نظراً إلى ما يحمل في تلافيفه من قصص وحكايات. فالزمن هو زمن سقوط غرناطة عام (٨٩٧هـ. ١٤٩٢م)، والمكان هو أندلس التاريخ والحلم معاً، والصراع السياسي المحتدم بين بني الأحمر والملك أبي عبدالله من ناحية، وبين الكاثوليك ومَلَكَيْ أرغون وقشتالة من ناحية، يخفي وراءه في الديوان صراعات عدّة، وجوديّة وصوفية وفلسفية، وعشقيّة خصوصاً. يصف الشاعر غرناطة قائلاً: (عندما حلمت بغرناطة، رأيت بستاناً كبيراً لا أعرف من صاحبه). ويضيف في صفحة أخرى: (ليست ليالي غرناطة إلا أغنيات وراء ستائر النسوة البيض والسمر، وكان الشعراء يشبهونهنّ بالطيور المختبئة بين أوراق الشجر).

يشعر قارئ (مجنون إلسا) بأنه حيال نصّ طويل لا هويّة له، نص يصعب بالتالي التقاطه والالتفاف عليه. كأنه يبدأ غفلة وينتهي غفلة مثل حلم طويل تعتريه كوابيس عدّة. فالنص يستهله أراغون بما يسمّيه (خطأ) لغوياً في أغنية وقع عليها مصادفة في أحد أعداد جريدة قديمة كانت دأبت على نشر الأغاني. والخطأ اللغوي ورد في مطلع أغنية حبّ تقول: (عشية سقطت غرناطة/ قال فارس لجميلته). ردّد أراغون البيت، كما يقول أربع مرّات على رغم الخطأ اللغوي، إذ الصحيح أن يقال: (عشية اليوم الذي سقطت فيه غرناطة). لكن الخطأ جعله مبهوراً حيال غرابة هذه الأغنية التي ذكّرته بجو الشاعر الفرنسي أبولينير، فجمالها إنما يكمن في الخطأ نفسه. ويقول أراغون: (هنا كان مفتاح الأحلام). ولم يكن عليه إلا أن يستعيد تلك العشية التي سقطت فيها باريس أمام النازيين (١٣ حزيران يونيو ١٩٤٠)، متماهياً مع الملك أبي عبدالله، ملك غرناطة (المدينة الأسطورية)، في أيامه الأخيرة.

أعـاد أراغـون اكتشاف غرناطة والأندلس وكذلك شخصية الملك أبي عبدالله الذي شوّه الشعر الإسباني والأغاني الشعبية الموريسكية صورته. اكتشف أراغـون عظمة الثقافة الأندلسية التي منحت أوروبا رؤية جديدة لمفهوم الحب والفلسفة الإغريقية والكثير من الأفكار والنظريات التي أفاد منها رجال النهضة الأوروبية. واعتبر أراغون أن سقوط غرناطة يوازي في عظمته سقوط طروادة. وإن لم يكن أراغـون هو أوّل من استوحى سقوط غرناطة شعرياً، إذ سبقه كما يعترف في التمهيد، الشاعر الأمريكي واشنطن أريفنغ الذي كتب الكثير عن غرناطة، وسواه طبعاً، فهو شاء أن يجمع بين حكاية السقوط تلك وقصّة الحبّ الأزلي الذي كان بدأ يكتبه تحت عنوان عريض هو (حب إلسا)، ويقول أراغـون: (هكذا انبثقت غرناطة من أرض أحلامي تحت نور المرأة التي باحت باسمها). وغرناطة قبل إلسا لم تكن إلا حنيناً عميقاً، أما بعد إلسا فأضحت مصهراً للحنين والحبّ والجنون والموت.

راجـع أراغــون كتب التاريخ التي تناولت الأندلس، وخصوصاً أعمال المستشرقين، الذين زاروا الأندلس وكتبوا عنها. وعندما أدرك أسرار الأندلس وغرناطة خصوصاً، لم يتوان عن القول: (لا شيء ممّا عرف عن نهاية غرناطة إلا سأرويه لكم).

هذه الملحمة الغنائية، يصعب اختصارها أو تلخيصها لكثرة ما تحمل من وقائع وأخبار ومرويّات، وقصائد وأغـانٍ وحـوارات وأفكـار ومواقف، فإن من الممكن التقاط الخيط الرئيس، الذي يجمعها فصلاً إلـى فصل أو مرحلة إلى أخرى. فالمأساة التي تبرز في الديوان هي مأساة أبي عبدالله آخر ملوك غرناطة عشية سقوطها. أعيانه جاهزون لخيانته، وأهل المملكة مشتتون أحزاباً وعُصباً وأفراداً. إنها غرناطة العظيمة، في ثقافتها وعلومها وفنونها وأحزانها، ولا سيما حزن الملك أبي عبدالله الذي سيخاطبه (المجنون) قائلاً: (تتقدّم أيها الملك المقهور أمام التاريخ والأسطورة/ أنت يا من اقتصرت عظمتك على الفاجعة).. غير أن غرناطة الملك أبي عبدالله كانت أيضاً غرناطة (المجنون)، (مجنون إلسا)، الشاعر الجـوّال أو الصعلوك، (قيس) الـذي يغني إلسا حبيبته الموجودة وغير الموجودة. ومثلما انهزم أبو عبدالله ينهزم الشاعر العاشق والمجنون. فبعد أن تكال له التهمة يُطارد ويُقبض عليه ويلقى في السجن. وهنا يحضّ السجناء على الغناء والشعر. وعندما يخرج عشية سقوط غرناطة، يدرك أنه لم يبق أمامه سوى التيه في الجبال التي يقطنها الغجر. يؤويه الغجر ويوفّرون له المسكن والحماية. لكنّه إذ يدرك أن ما من أمل له بعد سقوط غرناطة، يبدأ في تخيّل المستقبل أو الأزمنة الآتية.

هكذا يتخيل العاشق دون جـوان والشاعر والقديس الإسباني يوحنا الصليب، أو سان جان دو لاكروا والكاتب الفرنسي شاتوبريان والشاعر الإسباني القتيل لوركا، ثم (أزمنة إلسا). ويطلق الشاعر المجنون الجملة الشهيرة التي ذاعت: (المرأة مستقبل الرجل). أما نهاية (قيس إلسا)؛ فلن تكون أقلّ مأساوية من نهاية أبي عبدالله، فبعد أن أوقف مريده زيد وعذّب في محاكم التفتيش الإسبانية حتى الموت، يستسلم الشاعر المجنون بدوره للمنية التي توافيه بين أصدقائه الغجر. ولكن يجب عدم إغفال انفتاح أراغـون على الحضارة العربية، التي غزت أرض الأندلس، ونجمت عن هذا الغزو حضارة أخرى هي الحضارة الأندلسية بامتياز. ومثلما حضر يوحنا الصليب ولوركا ونشيد الأناشيد... يحضر أيضاً ابن سينا في تخيّله للطبقات السماوية، وابن رشد وأبو العلاء المعرّي والغزالي وابن حزم الأندلسي.. أما اللغة العربية؛ فلها حضورها أيضاً سواء عبر الكلمات التي نقلها أراغون صوتياً إلى الفرنسية، ومنها مثلاً: (ألف لام سين ألف، هي ذي علامات القلب الرائي). ويعتبر أراغون أن اللغة الفرنسية قادرة مثل العربية على الاستجابة لكل (الحالات الوسطى) التي يتميز بها بيت الشعر، والنثر المحكم بالمعنى والموسيقى وقد مثّله السجع العربي في مراحل تاريخية.

وكما يتحدث الجندي في مقدمته عن حب الشاعر لمعشوقته الـذي جعله يتحد بها، يتحد أراغـون أو يتماهى في صورة (مجنون إلسا)، ويتماهى (مجنون إلسا) في صورة قيس بن عامر النجدي. أما القصائد؛ فتدور على ألسنة الثلاثة معاً أو فرادى، ناهيك عن صوت الراوي، الذي يتدخل حيناً تلو آخر في بعض الفصول. إنها لعبة مرآة بين الشاعر والمجنونين أو المجنون، الذي صارت ليلى وإلسا واحدة في عينيه. ويحمل أحد عناوين الفصول في الديوان هذه الجملة: (هل أعلم هنا من يتكلم، المؤلف أم المجنون؟).

لقد أنجز الكاتب سامي الجندي عملاً إبداعياً فريداً في ترجمته ملحمة (مجنون إلسا) التي وظف فيها مراسه اللغوي وثقافته الواسعة والعميقة، التي تضرب جذورها في التاريخ ويشمل أفقها الشعر والأدب وسائر الفنون. هذه الترجمة تستحق فعلاً أن يعاد إليها وأن يحتفل بها باستمرار، لأنها عمل إبداعي لا يقل شأناً عن الأعمال الإبداعية نفسها.

مقدمة الجندي مدخل مهم إلى عالم أراغون وشعريته واستلهامه شخصية مجنون ليلى

ديوان مختلف عما سبق نشره لأراغون لتوافر خصوصية العمل الملحمي وخلفية سقوط غرناطة

الديوان وصف بالرواية القصيدة نظراً إلى ما يحمله في تلافيفه من قصص وحكايات زمن سقوط الأندلس



شعره يحتفي بالحياة

شربل داغر: قصائدي يتجنبها النقاد لأنها محيرة



خضير الزيدي

يكتسب الحوار مع الشاعر شربل داغر طابعاً معرفياً، لما يمتلكه من خزين ثقافي وأسلوب شعري مميز، فهو من جيل أراد كسر حواجز قصيدة التفعيلة، وسعى ليعيد إلى الشعر طابع الاحتفاء بالحياة، هذا الشاعر أثبت لنا منذ مجموعته الأولى (فتات البياض) الصادرة في بيروت، عام (١٩٨١) وما تلاها من مجاميع، مثل: (رشم) و(تخت شرقي)، و(حاطب ليل)، و(القصيدة لمن يشتهيها)، ومجموعته الشعرية الأخيرة (دمى فاجرة)، أثبت بأنه يمتلك رؤية شعرية مختلفة، تدعونا لنتحاور معه ونتعرف إلى فهمه للشعرية وآرائه بقصيدة النثر، وكيف عالج النقاد نصوصه، التي تبدو عصية على الفهم..

> لو طلب مني بعد هذه السنوات أن أقدم شعري ما كتبت الذي سبق أن كتبته

مجلة (الشارقة الثقافية) التقت به لمعرفة كيف ينظر لتجديد الخطاب الشعري:

- ثمة خط مختلف شعرياً تأسس منذ مجموعتك الأولى (فتات البياض)؛ نود التساؤل هنا، هل لهذا التأسيس تنظير مسبق يتجاوز مفهوم قصيدة النثر وروادها اللبنانيين؟ أم هو استكمال لرؤيتهم الشعرية؟

– هذا سؤال جوابه صعب لأكثر من جهة؛ فأن تقول عن شعري الأول إنه مختلف، فهذا ما قاله غير ناقد في السابق. ولو عدت بدوري إلى السؤال، فقد أجد في الكلمة التي تقع في خلفية غلاف هذه المجموعة الشعرية بعضاً من جواب. قد أجد ما كنت أنخرط فيه، وما أسمو إليه في الوقت عينه. تفيد الكلمة هذه (وأنا كاتبها): (بين الجسد واللغة تنعقد هذه النصوص، فيما تستجمع ما تبقى من تهدجات الصوت في نسق الكتابة، وما تبقى من فتات الصمت في بياض العبارة. مع الشاعر اللبناني شربل داغر، النص يفارق أسلوبية قصيدة النثر كنوع شعري، مقفل بالضرورة، ليلاقي حالات الكتابة، أو الكتابة المتعددة). لو طُلب مني من جديد، بعد هذه السنوات، أن أقدم شعري لما كتبتُ ما سبق أن كتبته، لأن فيه وصفاً لشعري قد لا أجيزه اليوم. ولكنني أتمسك بالمقابل بما في الكلمة المذكورة من تطلع عالٍ للشعر، هو ما يشدني إليه، ويحفز طاقاتي. ولكن ما يدهشني، في الكلمة المذكورة، يقع أبعد من ذلك، في حسابي، وهو أنني أعلن فيها إعلاناً ضاجاً في تلك السنوات.

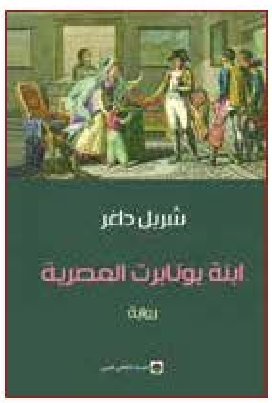
- أعتقد أنه إعلان الخروج عن المألوف؟

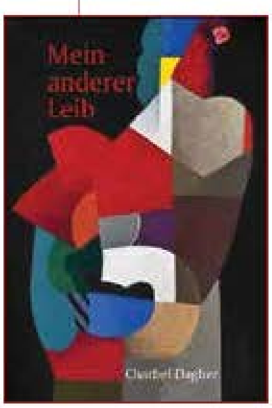
– إعلان خروج، وإعلان وجهة مغايرة.. كيف أقدمتُ على ذلك؟ لا أحسن جواباً على ذلك. قد يكون لدرسي في الجامعة بباريس، واشتغالي على أطروحتي، ما ساعدني من دون شك على بلورة، بل والسعي صوب قصيدة مختلفة. هذا ما قلته وأعلنته، من دون أن أدرك تماماً ما إذا كنت قد أنجزته في هذه المجموعة. ما يحيرني ويستوقفني في هذه المجموعة هو قصيدتها الأولى، (فتات البياض)، التي ارتفعت عنواناً للمجموعة أيضاً، ففيها أكثر من خروج عمّا هو معروف في القصيدة، وفيها تجريب متعدد: الصفحة تنقسم إلى صفحتين، تعويل على السرد، حوارية تكاد تكون مسرحية.. وما يستوقفني خصوصاً في هذه القصيدة هو انهمامي باللغة نفسها موضوعاً للقصيدة، والذي لم ينقطع في شعري اللاحق.

- أتريد أن تقول إن الكتابة المتعددة بدأت معك منذ تلك المجموعة الشعرية الأولى؟

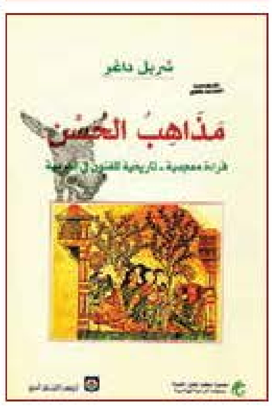
– أميّز، كما تلاحظ، بين هذه القصيدة بالذات وبين باقي قصائد المجموعة. والتعريف على صفحة الغلاف ينحاز تحديداً ويقوم بتعريف هذه القصيدة من دون غيرها، وفي التعريف إعلان قطيعة وعدم انسجام على الأقل مع القصيدة بالنثر كـ(نوع مقفل).. طلبتُ لهذا النوع فضاءً مفتوحاً، متعدداً، والتعدد، كما نلحظه في هذه القصيدة، يقوم على كسر نمطية السطر الطباعي، وأحادية الصفحة الطباعية من جهة، ويجعل القصيدة (تستقبل) أنواعاً كتابية مختلفة من جهة ثانية. هذا ما يمكن التحقق منه في مجموعات شعرية لاحقة، إذ إن بعض نصوصها انبنى وفق شكل الحوار الممتد، الذي يتخذ هيئات مسرحية أحياناً. كما يمكن التحقق من استقبال القصيدة لأنواع كتابية متعددة، سردية وسينمائية وافتراضية وغيرها.. هذا ما يجذبني ويشدني ويمتعني في كتابة هذه القصيدة، ذلك أنني ألاحظ أن

يمكن التحقق من استقبال القصيدة لأنواع كتابية متعددة سردية ومسرحية وسينمائية وحوارية













من أغلفة دواوينه

كثيرين ممن يكتبونها يستسهلون كتابتها، ويعاملونها وفق ذهنية عروضية في واقع الأمر، لكن من دون وزن.

- لكنك لم تجبني عن مدى تأثرك أو انقطاعك عن كتابة هذه القصيدة لدى شعراء لبنانيين في تلك السنوات؟

– هذا سؤال صعب، وفيه شيء من الإحراج.. يجب القول، بداية، إن كتابة هذه القصيدة لم تكن بالمتبعة في لبنان حينها، في مطالع السبعينيات، على الرغم من مكانة أنسي الحاج العالية والمنيرة. وهذا يعني– استنتاجاً– أن انتشار هذه القصيدة بعد ذلك، وتأثيرات هذه القصيدة خارج حدود لبنان، تعود إلى جيل ما بعد أنسي، وإليه بالطبع مع محمد الماغوط. أما ما يباعدني عن شعر غيري في تلك السنوات وبعدها؛ فهو أنني ابتعدت عن الغنائية، التي كانت تعلو في القصيدة السياسية الطابع لدى عدد من شعراء جيلي، وتعلو في قصيدة أنسي الحاج بدورها مع: (ماذا صنعت بالذهب...). أما الغنائية؛ فتبدو خافتة في شعري، ومعدومة أحياناً.

- نصك الشعري لم يزل مستلهماً الحوادث التي مرت بها بيروت.. هل لك أن تفسر هذه الرؤية وحمولاتها الدلالية؟

– هذا الأمر شغلني واقعاً منذ بداياتي الشعرية، ما دام أن الحرب استقبلتني بمجرد خروج الفتى إلى العالم. هذا ما انتبهت إليه بعد سنة على اندلاع الحرب، وبعد انتقالي للعيش والدرس في باريس. في حياتي الجديدة تنبهتُ كيف أن الموت لازمني في بيروت، من دون أن أعيره اهتماماً، بخفةٍ هي التي كنا نواجه بها الحياة نفسها.. تعرضت للاعتقال أكثر من مرة، وأبلغت عشية خروجي من بيروت بأن


شربل داغر


محمد الماغوط


أنسي الحاج

(رأسي مطلوب)، فيما لم أكن أحسن إطلاق رصاصة. لم أنقطع منذ ذلك الوقت، في أكثر من قصيدة، وفي أكثر من مجموعة شعرية، عن الحديث عن ثقافة الموت (الوطنية)، إذا جاز القول. كما دارت غير قصيدة حول (الشهيد)، لا سيما في قصائد تحمل عنوان: (دموع جافة).. إلا أن الموت بات يظهر بطريقة مغايرة في مجموعتين أخيرتين من شعري؛ إنه الجار، الأليف، في جسدي، في مشيتي، في رنين القصيدة.

- هل تعتقد أن تحولاتك الشعرية وفرت للنقاد مجالاً خصباً لتدرس بالشكل الذي تتمناه؟ وأشير هنا إلى نقاد موجة الحداثة الشعرية، قياساً بأقرانك من الشعراء اللبنانيين؟

–لا أحسن جواباً عن هذا السؤال، ما دام أنه يجعلني عارفاً بما صدر من درس نقدي عن شعري وعن شعر أقراني في لبنان. ما يمكن أن أفيدك به هو أن أكثر من دارس خصني بدرس مناسب، وأخص منهم بالذكر الدكتور مصطفى الكيلاني، الذي كرس لي كتاباً بحثياً شديد العمق والرصانة. كما جرى تخصيص أكثر من بحث محكم لشعري، فضلاً عن أطروحات جامعية عديدة تناولتني شاعراً أو ناقداً للشعر، فضلاً عن قيام (أيام دراسية) حول جوانب من إبداعي في أكثر من جامعة عربية.. علي أن أعترف، في المقابل، بأنني أكتب نوعاً من القصائد يتجنبها بعض النقاد أو الصحافيين، إذ إنها نصوص محيرة لهم، أو منافية لنوع الشعر الذي يطلبون، وهي نصوص تقوم على الحوار أشبه بالمسرحية، من دون أن تكون مسرحية.. وهي نصوص بدأت بكتابتها منذ العام (٢٠٠٥)، وصدرت في أكثر من مجموعة شعرية، كما قام أحد كتبي الشعرية، (ترانزيت)، على هذا الشكل البنائي وحده.

يستوقفني دائماً اهتمامي باللغة نفسها موضوعاً للقصيدة

دراسات في أكثر من جامعة عربية تناولتني شاعراً وناقداً للشعر أيضاً



أنيسة عبود

تفوقت في الرواية عن البوح الشعري

قصيدة المرأة بين الارتجال والتقليد

لا شك أن المتابع للدوريات العربية سيجد عدداً لا يستهان به من القصائد التي تكتبها المرأة والتي تلاقي استحساناً وتشجيعاً في النشر.

ولكن عدد الشاعرات يفوق عدد القصائد، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار السؤال عن ماهية الشعر وتكوينات النص الشعري ومنعطفات التخييل؛ فليس كل ما يكتب بشكل متقطع ومبعثر على بياض لا يحفر في عمق المعنى وفي وجدان اللغة شعراً، بل قد لا يعدو أن يكون (صفَّ كلام) على الورق.

وعلى الرغم من أن المرأة المبدعة تفوقت في الرواية على شخصنة البوح الأنثوي واستطاعت أن تخرج على النسق التقليدي السائد، فإنها في الشعر (وحسب ما أراه) لم تستطع تجاوز لغتها الأنثوية الفائضة بالمشاعر والنجوى والبحث عن الحبيب الضائع أبداً، وكأنما المعادلة هي أن تبحث عن نقيضها لتكون هي حاضرة.

ومع تراجع المدّ الشعري وتحوله إلى الرواية، إلا أن المرأة الشاعرة ظلت متشبثة بالقصيدة، وكأنما هي النص الأكثر تعبيراً عن قلقها تجاه العالم ومعاناتها في إيجاد الهوية التي تخصها. لكن من الملاحظ أن المرأة الشاعرة العربية، لم تبدع نصها الخاص ولم تستطع تبوؤ المراكز الأولى في الحاضرة الشعرية العربية، والمتتبع للحركة الشعرية – المهزومة بشكل عام أمام الرواية – يجد أن قصيدة المرأة – لم تستطع تجاوز الرجل الشاعر من حيث سمو الشعرية والتخييل والرؤية. وربما كان ذلك بسبب أن تاريخنا الأدبي لم يشهد ظاهرة الشاعرة الأولى.. ولم يحدث أن كانت هي السباقة والمبتكرة لأشكال وأنماط القصيد العربي؛ حتى نازك الملائكة الشاعرة العراقية التي نسبت إلى نفسها تطوير القصيدة الحديثة – لم يعطها الرجل هذا الحق، بل فسارع إلى بدر شاكر السياب وأدونيس ويوسف الخال، أو إلى أنسي الحاج لإعطائهم براءة ابتكار هذا المنجز الشعري الجديد من القصيدة العربية.

ولعل هذا فيه الكثير من الحقيقة. ربما اعتماداً على قراءة وتحليل التاريخ الشعري العربي للمرأة منذ الجاهلية حتى الآن، فما كانت أبداً في المقدمة، بل ظلت تابعة للرجل خاضعة إلى نسقه السائد، مقلدة أسلوبه ورؤيته ولغته علها تنال الاعتراف منه بموهبتها باعتباره الأقوى والأنضج والأجدر بالريادة، فيتحول شعرها إلى مناجاة له وطاعة لرغباته وقوانينه، فيصبح وجودها مرهوناً به، ومن خلاله وحده يتبدّى لها العالم الشعري والعاطفي والأخلاقي.

لكن السؤال هو: لماذا لم تتصدر المرأة الساحة الشعرية؟ ولماذا تفوقت في القصة والرواية، وظلت تراوح مكانها في النقد والشعر والبحوث الإبداعية؟ هل يعود الأمر إلى نقص في موهبتها وثقافتها.. أم إلى البيئة التي نشأت فيها فتشربت ثقافة الصمت وعدم التحدي والمواجهة مع القيم الأبوية والتشريعية، التي تعتبر صوت المرأة عورة، فكيف سيكون الأمر مع بوحها ومناجاتها للرجل؟ أو طرحها لأسئلة إشكالية في الدين والقيم والعادات؟ لهذا سجنت شاعرات وحوكمت مبدعات.. وتوقفت عن الكتابة كثيرات، وبالتالي لن يتحقق شرط من شروط الإبداع، وهو التجربة والخبرة والاقتحام وجرأة البوح، لذلك نجد المرأة الشاعرة متقوقعة وخائفة وقلقة من مرآتها أولاً، ومن مرايا المجتمع ثانياً.. ما جعلها تبقى مختبئة في قعر المرآة المغبّشة، خوفاً من الصورة الواضحة المبهرة، التي لا تقدر على مواجهتها أمام رؤية مجتمعية ضاربة في الشخصنة والإدانات الموجعة.

غير أن كل هذه المبررات التي سقتها لا يعني أن هناك شاعرات أنجزن نصاً مختلفاً ومميزاً، لكن هذا المنجز ظل مفعماً ببعض القضايا الوجدانية والعاطفية والبوح.. ولم تصل رؤيتها إلى عمق القضايا الوجودية والكونية، ولم تطرح الأسئلة الإشكالية التي نراها عند شاعرات غير عربيات إلا نادراً. ولعل النصوص الشعرية التي نقرؤها أكبر دليل على حضور الوجد الطاغي في مخيال اللغة المؤنثة، وهذا ليس عيباً بل مأخذاً من المآخذ على القصيدة التي تسعى لتجاوز الرجل كمنجز شعري ورؤيوي ومعرفي. فتكون الصورة متكلفة، ضيقة الرؤية.. واسعة الألم.. لكأنما النجوى هو الأجدى عند المرأة لتبرر احتجاجها وتمردها!!!

ولعل آخر الملاحظات بالنسبة لشعر المرأة هو عدم خضوعها للأوزان، كأنها على خصام مع بحور الشعر، أو أن بحور الشعر طوق يلتف على رقبة المخيال اللغوي. من هنا نجد معظم الشاعرات يلجأن إلى قصيدة النثر.. وقلما يوجدن في حاضرة التفعيلة، كأنما هذا لإثبات وجودهن خارج النظم السائدة، الخانقة. أو هو نوع من تحدي مؤسسات الوزن، وبالتالي تحدي التقاليد والقيود المجتمعية التي لم تستطع المرأة حتى اللحظة تجاوزها كلياً.

إن المرأة الشاعرة قديماً وحديثاً لا تمتلك جرأة – التخلي والجنون – في قصيدتها كما الرجل.. حيث المتاح للرجل من تجارب حياتية – ومعايشات – واقعية وانخراط في المسكوت عنه، غير متاح للمرأة الشاعرة.. إضافة إلى أن عين المجتمع لا ترصد ما يقترفه الرجل من موبقات الشعر وانزياح العادات، كما يرصد قصيدة المرأة وما ترمي إليه من وراء قصدها.. فالمرأة وقصيدتها كيان واحد، وما ينطبق على قصيدتها من تأويلات ينطبق عليها! فتأتي قصيدتها حذرة، عقلانية، لاهثة بين التقليد والتمرد. هادئة غير مجنونة وهذا بحد ذاته يقلل من قدرتها على المغامرة والمخاطرة في إحداث فجوة في جدار الشعر، لكن لا بد للمرأة في المستقبل من إيجاد صوتها الشعري الخاص – كما في الرواية – لأنها لا تقل موهبة ولا فرادة عن الرجل. ولكن لا بد لها من إيجاد الظروف المناسبة، والتخلص من رواسب ثقافية وأدبية راسخة في الذاكرة، كي تنطلق وتتصدر الساحة الشعرية ويكون لها منجزها الإبداعي، الذي سيضيف الكثير إلى تاريخ القصيدة وإلى ذاكرة الإبداع.

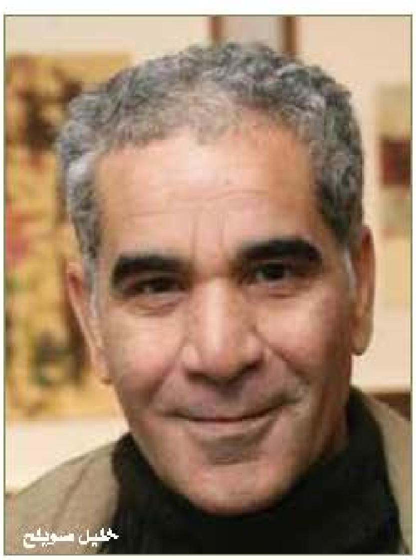
ظلت متشبثة بالقصيدة على الرغم من أنها لم تبدع نصها الخاص وبقي الرجل أكثر سمواً وتخيلاً ورؤية

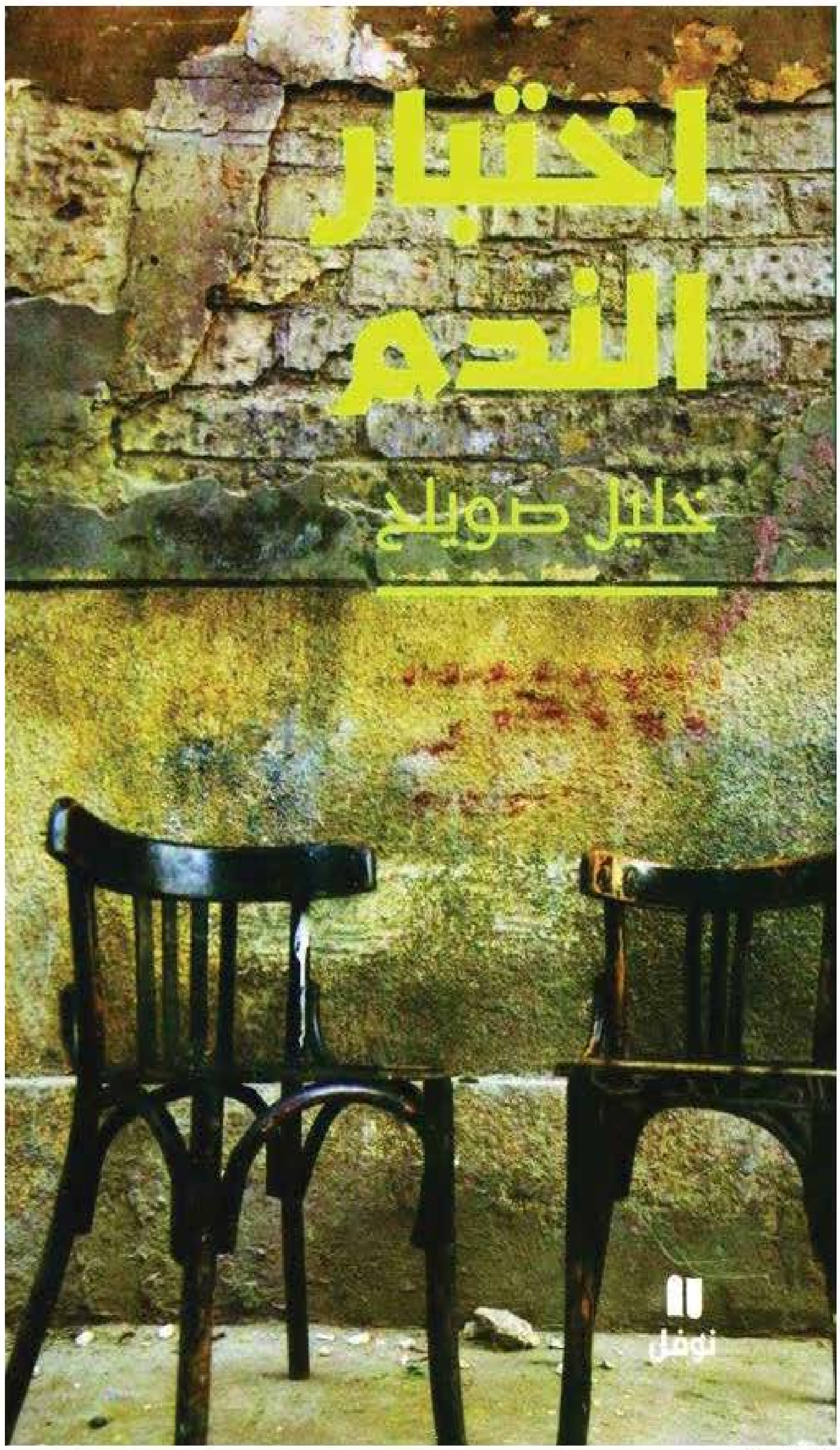
تناغم المتجاورات وبعثرة الحكاية الإطارية

في رواية (اختبار الندم)
للكاتب خليل صويلح


عزت عمر

(اختبار الندم) للروائي السوري خليل صويلح، هي الرواية الفائزة بجائزة الشيخ زايد للكتاب ٢٠١٧، وهذا أمر مهم، لأن الروايات الفائزة في جوائز من هذا النوع الراقي لا بد وأنها مرت بقراءات عدة من قبل حكام موثوقين، ليتم انتخابها كأفضل رواية من بين ما ترشح معها من الروايات، وهذا في مصلحة الرواية وكاتبها بطبيعة الحال، علماً أن روايته الأولى (ورّاق الحب) كانت قد فازت بجائزة نجيب محفوظ للرواية العربية، وتُرجمت إلى الإنجليزية، كتب بعدها مجموعة من الروايات والمؤلفات الأدبية.


خليل صويلح



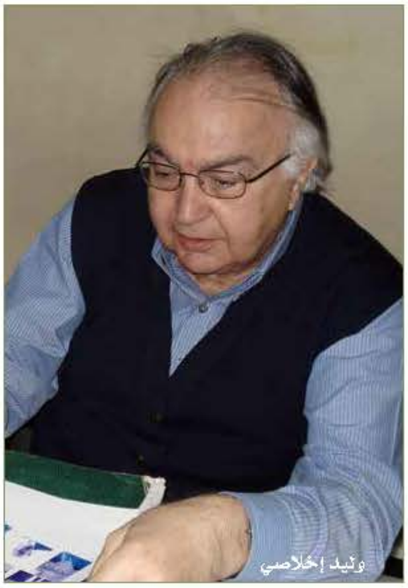
غلاف الرواية

(الندم) حالة من الألم تنتاب المرء عند تذكره موقفاً أو سلوكاً قام به، وبمقدار ما يكون ذاتياً هو جمعي أيضاً، وبخاصة إبان مواجهة الشدائد أو المخاطر، كالحروب التي كان من الممكن تجنبها بقليل من الحكمة، ولكن الآن ما تم، تم وانقضى، ونكء الجراح هو بالتحديد مهمة الندم للتكفير عنه بالتأسف وتأنيب الضمير أو بالكتابة.

ينهض النص ما بعد الحداثي على نظام التجاور بشكل أساسي، حيث تفاعل وتناغم المتجاورات النصية فيه لتبيان وتوضيح أمر ما، أو لطرح قضية إشكالية، يمكن الذهاب في عرضها لمقاصد مختلفة، كالاعتبار، أو للكشف عن ثقافة الشخصية ومستواها المعرفي، وربما لمقاصد أخرى مما يوظفه الكاتب لإشباع نصه وتعزيز حضوره التعبيري أو البلاغي، والإنساني بطبيعة الحال.

قارئ رواية (اختبار الندم) لن يصعب عليه تصنيفها كرواية ما بعد حداثية، بناء على جملة الأساليب التي اشتغل عليها الروائي باهتمام وجدية مستفيداً من خبراته الروائية السابقة، ومن ثقافته الشخصية، ومن مهنته كإعلامي في تفعيل مجموعة كبيرة من الطاقات التعبيرية في سرديته التي لا تخلو من الشاعرية والدراما عبر ما اجترحه من تقنيات الفلاش باك والرسائل والحوارات المتبادلة في الفيسبوك، أو من خلال اللقاءات المباشرة، مستغلاً صمت المدافع كتعبير عن إرادة الحياة المعبر عنها بالكتابة شعراً أو نثراً.

وبذلك فإن الاشتغال على الشخصيات المهمشة وعلى المهمل المغاير لأفق التوقع، كان جزءاً مهماً من أساسيات بنائية (اختبار الندم)، وإن استراتيجية الروائي سوف تتأسس مبدئياً على استعادة التفاصيل مما هو شائع ومتداول في الوسط الثقافي، أو مما يدونه على صفحة الفيسبوك اليومية: إشارات، عبارات، صور، رموز، تناصات وتفاعلات نصية لأعلام مشهورين، أو حتى المنامات وتفسيرها، ولا يخلو النص من تنظير فلسفي ومن أحكام نقدية تصدر عن السارد كشخصية محورية باعتباره كاتباً ومثقفاً له حضوره الفاعل في المشهد، وذلك من خلال تبادله الرأي في ما تعرضه عليه أسمهان أو نارنج أو جمانة من نصوص أو صور يتم توظيفها بمهارة واحترافية لتعزيز بنية النص الروائي ومده بطاقات إضافية لسرد أحداث جديدة، وذلك من مثل تناص فيلم (الندم) للمخرج الجورجي تنجيز أبولادزه، وسرد حكاية الفيلم لأسمهان، إجابة عن سؤالها من سلامة موقفها في هجر زوجها الذي



وليد إخلاصي



أبو خليل القباني



ساحة المرجة في دمشق

كانت تحب، أو حكاية تعرض نارنج للاعتقال، وما تعانيه الآن مما لحق بها من عقاب وحشي، فلجأت إلى الكاميرا والكتابة لكي تستعيد حياتها بها (لأنني كنت متأكدة بأن الكتابة طريقي إلى النجاة).

وعلى هذا النحو سوف تتجاور العديد من الحكايات وتتشابك في المتن مع عشرات الأسماء المشهورة والمهمشة، عن شابات انتحرن أو قتلن بسبب الحرب، فضلاً عن أولئك الذين لجؤوا إلى بلدان اللجوء الغربية كحكايته المؤثرة عن صديقه الفنان الفلسطيني السوري، الذي مات بعد أشهر من لجوئه، ليستعرض جانباً من تغريبة الشعب الفلسطيني، وكل هذا التجاور نهض بالعمل ليصبح رواية اسمها (اختبار الندم) دأب مؤلفها على بعثرة الحكاية الإطارية للتخفيف من هيمنتها، فضلاً عن مقاصده الفكرية، كإدانة الستالينية في فيلم (الندم)، أو الإرهاب الهمجي بإيراد تناص الشاعر

نال الكاتب عنها جائزة الشيخ زايد للكتاب وقبلها فازت روايته (ورّاق الحب) بجائزة نجيب محفوظ للرواية العربية

الفيلسوف أبي العلاء المعري، الذي جاء السارد في المنام مقطوع الرأس، وكان هؤلاء المتطرفون قد قطعوا رأس تمثاله في مسقط رأسه (معرة النعمان).

وإلى جانب ذلك تأتي التناصات الأدبية لتعزز الحال الدرامية والوجدانية، مثل قصيدة (غناء بدوي) للشاعر الإيطالي (جوسيبي أونغاريتي) بغرض التفاعل الثقافي لغايات غرامية، أو تاريخية، كحكاية سميح عطا حارس مسرح القباني، الذي هدمت القذائف منزله وأودت بزوجته، فلجأ إلى المسرح ليتخذ من إحدى غرف الملابس منزلاً، وليستعيد في ليالي وحدته مقاطع من مسرحيات شهيرة كـ(العنبر رقم٦) لأنطون تشيخوف، أو (عرس الدم) للوركا، و(الملك لير) لشكسبير. ومثل هذا النمط من الشخصيات المهمشة معروف في المسرح العربي والعالمي، عن ذلك الكومبارس أو العامل في الكواليس الذي يرتدي ثياب الممثلين ويجسد أدوارهم، ومن ذلك على سبيل المثال مسرحية (رقصة البجعة الأخيرة) لأنطون تشيخوف، و(حدث في يوم المسرح) لوليد إخلاصي، و(عنتر) في مسرحية (ناس من ورق) للرحابنة، وغيرها مما شاهدناه: (كان يرتدي أغرب زي في العالم.. عمامة ابن خلدون التي استعارها من مسرحية «منمنمات تاريخية»، ونظارة «طرطوف» من مسرحية موليير، ومعطف وجزمة الجنرال من مسرحية «العائلة توت»، ولعل حكاية «رشيد حلاق» حكواتي مقهى النوفرة، تستكمل هذه الشخصية المهمشة، وقد أدرك بعد حرق كتبه بأنه أعزل، وأن سيف الزير سالم من خشب!

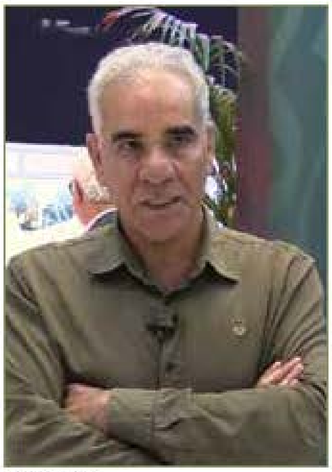
وبطبيعة الحال: فإن ما تقدمنا به، إنما هو غيض من فيض المتفاعلات النصية المتجاورة والمتناغمة في آن، منحت النص خصوصيته الإبداعية.

وإلى ذلك، كان لا بد من استحضار الوثيقة التاريخية وتوظيفها في المتن، من خلال إقامة ورشة تدريبية لكتابة سيناريو فيلم عن ساحة المرجة، الساحة الأشهر في العاصمة دمشق، التي شهدت وقائع وأحداثاً ترتبط بالتاريخ السوري، ثم ما آلت إليه أوضاعها في الزمان الجديد، ليغدو المكان الأليف طارداً وكريهاً، وبما يشبه هذه الوثيقة مرور السارد بمقهى الروضة الشهير في شارع العابد، ليمر بسلسلة طويلة من الأسماء التي كانت ترتاده، والنقاشات الثقافية التي كانت تعقد فيه وفق مراحل زمنية تمثلت برموزها، التي أسست للثقافة السورية ووعيها.

وإضافة إلى ما قدمناه، ثمة متناصات سياسية ذات دلالة يتوخاها السارد، مجلوبة من تاريخ الوطنية السورية ورموزها، وصولاً إلى أزمنة الانقلابات العسكرية التي (وضعت البلاد داخل سور مستشفى ضخم، يحتشد بأسرة المرضى الذين لا شفاء لهم)، وبذلك ستذهب هذه التناصات إلى مقاصدها الفكرية مباشرة، من خلال إقامة المقارنات بين ما كان وما يجري الآن، يتم استعراضه ومناقشته في ورشة السيناريو المفتوح، ليس على التاريخ الماضي فحسب، وإنما بمثابة تأريخ جديد يُكتب أو يُفكر بكتابته، فكل حدث يستجد قابل لأن يكون وثيقة أمدت السارد بمزيد من الحكايات لتغدو رواية تكتب الآن، لتحكي سير العظماء والمهمشين.. تحكي تاريخ سوريا وما هو معيش من قبل السارد وشخصياته.

استهل الروائي نصه بقصيدة (كليمانتين فون راديكس) وأنهاه بها، وهي الرسالة الأخيرة التي أرسلتها للسارد فاتنته نارنج، ليعكس مقدار التألم والندم لفقدانها، وفي الوقت نفسه كان قد استهل أحداث سرديته بتعريف الندم وختمها بفصل خاص عبر فيه عن ندمه الشديد لفقدان نارنج بلجوئها إلى ألمانيا، ولكن الفارق بين اللحظتين شاسع وكبير، تخلص فيه السارد من أناه، من تردده وقلقه بفضل حبه لنارنج الشبيهة كل الشبه بأولئك النسوة اللاتي هذبن أعتى الرجال وأعدنهم إلى إنسانيتهم في الأدب العالمي.

لقد كان سفر نارنج المفاجئ، بمثابة انطلاقة وعي حقيقية للخلاص من جملة التناقضات، التي كان السارد يعيشها، ولذلك فإننا نعتقد أن المسعى الخلاصي للسارد، انطلق من الانفتاح الحقيقي على العالم من خلال الاحتكاك المباشر عبر وسائل التواصل الاجتماعية والثورة الرقمية، التي مكنته من هذا التواصل، ليكتشف أوهامه وفداحة الخطاب السائد، وأن الحب هو استقرار للنفس القلقة، فبدون المرأة ليس هناك حب بالمعنى الإنساني.



خليل صويلح

وظف الروائي ثقافته الشخصية ومهنته كإعلامي في تفعيل مجموعة من الطاقات التعبيرية في سرديته



حكواتي مقهى النوفرة رشيد حلاق

تتقد أعماله بشحنة بصرية موفورة التنوع

فتنة اللون في لوحات محمد العامري





د. هالة الهنيلي

تكتظ مسارات الإبداع البصري التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، بطاقات تعبيرية جدّ متميزة، اقتطعت مكانتها في صفوف الفنون الراهنة لترتسم إرادة الفنان اليوم، القابلة لتطويع ثقافته الفنية، من أجل إرساء بنية علائقية تصويرية تصبو نحو العالمية. وترنو تجربة الفنان الأردني محمد العامري إلى مصاف الإشكال الجمالي المثير للتساؤلات البناءة لحظة قراءتها، والانغماس في بحور رمزيتها التعبيرية والتشكيلية، فكيف ارتسمت الألوان فتنةً وغوايةً في مدارات الأبيض ضمن نتاجاته التصويرية؟ كيف عمّر الفنان أرضه المنبسطة بكائنات مشهدية متناثرة في سياقات ودلالات مميزة وفق أسس التجريد اللوني؟

تثقد لوحات الفنان الأردني محمد العامري، بشحنة بصرية موفورة الإخصاب والتنوع في رحاب الأبيض الممتد والمحفز لطاقات مشهدية متجددة. كما يكتسب الفنان في بحوثه التشكيلية أيضاً خبرة وفطنة رمزية، ينسجها بطلاقة في غمار مشروعه البنائي البصري، فكيف يبسط الفنان معمورته اللونية في مزارات التشكيل الراهن؟

إن الطفرة النوعية لمجالات الصورة الفنية، وأساليب تسويقها إلكترونياً وافتراضياً على شبكات التواصل الاجتماعي، جعل من المنجز الفني آلية قابلة للتطويع ومحراباً لتزاوره ضمن مبدأ العولمة ورهاناتها، وفي هذا السياق يقف الفنان المعاصر أمام زخم من التساؤلات، الوافرة الإربــاك، حــول إشكاليات التصوير وسبل تحفيزه وطرق رسم المنهاج والمنصب المتفرد لكل مبدع. وفي هذا السياق؛ لم يجد الفنان محمد العامري صعوبة في بناء تاريخ مشهدي، مطعّم بسلاسة الكلمة الشعرية والصورة اللونية، فكانت بحوثه نوعاً من التفعيل بين المنصوص والمبصر، ترجمة وإيحاءات ورمزاً. فكيف انتصبت الألوان شعراً متحفزاً في بياض مدقع؟ كيف انسابت الخطوط واللطخات، تعميراً ومسكناً في متن بياض المعمورة التشكيلية؟

تعبق نتاجات محمد العامري، التشكيلية بصياغات لونية متحولة، ينسجها الفنان بطلاقة مشهدية متفردة، اذ تمتلئ شحنة ذاكرته البصرية في معظم لوحاته، بسياقات استخدام وتوظيف اللون بطريقة عفوية ومتناغمة وشفافة، لدرجة إدراكها لنقاء الدلالة التعبيرية المترجمة لحركة باطنية في رحم المساحة المصورة. وعندما يفتح شوكت الربيعي، منهج القيمة الإبداعية وأثر الخيال والذاكرة في الفن بتطرقه لقيمة اللوحة المتكاملة البناء، باعتبارها قضية يجدها الفنان ذات مسلس حيوي بفكره ووجدانه، فتشعر بأن كل لمسة فرشاة فيها عالم قائم بنفسه، وكل حركة خط أو بناء كتلة، وكأن أنفاساً محترقة أشادتها حركات الأشكال المختزلة وإيقاع اللون واختياراته. فكيف استبطنت لوحات العامري مناخات الأسئلة الوجدانية؟ وكيف اعتنق الفنان وهج البحث المستديم في قضايا اللون والتركيب وفق مبدأ التصميم الداخلي لفضاء نتاجاته البصرية؟ كيف تضخ لوحاته المتوثبة إحساساً ونماء تشكيلياً في المشاهد فاعليتها البصرية المتحركة، ضمن مبدأ التوحد والانصهار بين قطبي السحر والحقيقة المادية للأثر؟





يعمد العامري إلى بناء تاريخ مشهدي مطعّم بسلاسة الكلمة الشعرية والصورة اللونية

تتعدد المعالجة التصويرية بنسجه علاقات ثنائية تحرك إشكاليات الضوء والظل

يعيش الفنان محمد العامري مع اللون ويشابكه في رحاب المساحة المصورة، ليرتقي التصوير ضمن قناعات إيمانه إلى درجة إدمان السؤال المربك لحقيقة الواقع المبصر، لإفراز مكنوناته اللا مرئية عبر رحلة تفاعل حسية وفكرية ومادية لولادة الأثر التصويري السابح في غمار الغموض والوضوح. وباعتبار الفنان شخصية جدّ متميزة في شموخ تواضعها المسكون بطفولة تتقد عزيمة وتوهجاً لإدراك اللحظة الواثبة لإفــراغ طــاقــات إحساسه وإشكالياته، التي يؤمن بها ضمن معالجته الدؤوبة للصورة شعراً ولوناً، فإن الوقوف عند رهبان لوحاته يأخذنا للسكن في غموض تراكيبها برغم بساطة تكويناتها. تتميز جل لوحات محمد العامري بطلاقة البحور اللونية الشفافة والشفافة جداً في تراكبها وتحاورها لحدّ تماثلها انصهاراً في مساحات صرحية، تؤكد أن الفنان قد عمّر في مسيرة البحث المتجدد الخارج عن كيفيات تمرس التقنية وتملكها مهارياً بقدر ما هو ترحّل في مصاف الدلالة الكونية للاختزال الوجودي في رحاب الرقعة البيضاء. هذا الاختزال المضخم إشباعاً بطاقات من الخطوط والخربشات والكتابات المشفرة، في رحاب خرائط الغموض والتسيان. والمحيط معرفة بصرية بأعمال محمد العامري؛ فإنه يقف للخيط الرفيع الرابط بين سياقات بحثه ضمن مبدأ الخط النقطة واللطخة اللونية في تراكبها التجريدية الخالصة.

إنها امتداد لبحور اللون المطعمة بالأسود والأبيض، لتلعب القيمة الضوئية دوراً مهماً في رسم الظلال المستترة تحت إشعاع اللون الأصفر والبرتقالي، وإثبات رمزية النور المتسرب من تحت شفافية الرماديات المرتمية، لطخات

ولمسات متقطعة لتتراكب حد الانصهار والتوهّج شكلاً وكتلاً، سابحة في بهاء اللوحة، غير عابئة بقانون الجاذبية البصرية في رحاب الواقع المرئي. إنها لعبة الإبحار في الواقع المبصر والخيال المنصوص صورة وإيماءات.

وتتعدد وتتنوع أشكال المعالجة التصويرية لمحمد العامري، ضمن مراوحته بين الاختلاف والتشابه في تضمينه للكتابة الخطية، ضمن بحوره اللونية الحارة حيناً، والباردة حيناً آخر، وارتهاناتها لقيم الرماديات الملونة والمطعمة بلطخات اللون الخالص نقاء وإشعاعاً، لتنسج علاقات ثنائية تحرك إشكاليات الضوء والظل، وتنمي تفاعلات الحركة وإيقاع الخطوط المتراكبة والمتجاورة. هذه الغرافيزمات التي لا تختفي من أي خرائط اللون المشفرة، ترتقي تدريجياً ووفق تطور المشهد البصري لمساحات التشكيل الفني في تجربة الفنان، من مرتبة المؤثث والمرافق للتركيبة، إلى إدراجه مؤسساً فعالاً وعنصراً مفتاحياً في تفكيك شفرات اللوحة، وكشف هالتها المفاهيمية وأبعادها الرمزية السابحة بين المرئي واللا مرئي.

في محراب المساحة المصورة، والتي لم تحمل عنواناً بعينه، تتماثل الأشكال لوناً ويتشكل اللون حجماً، لتأخذنا بحوث العامري إلى غياهب السؤال التصوفي، حول كينونة الوجود وتذويب مرحلة البحث في دلالات الاختزال التركيبي والتضخم التعبيري. وتتشكل الألوان في علاقات تعبيرية متعددة، لتحمل المشاهد إلى حالات التصغير البصري عن دلالات اللون الشكل، والشكل اللوني، وإدراك أسس التجاور الضوئي وأسس الإشباع والتخفيف بين مكونات المساحة المصورة. ويحث الفنان محمد العامري بالتالي عن أسس التصوير التجريدي القابل بدوره إلى الارتقاء لمخيال المشاهد، فيبحث هذا الأخير عن جزئيات تركيبية، مثل ما يمكن إدراكه في المرجعية التصويرية المرفقة مع النص. تمفصلات لونية متشكلة على نحو زجاجة وحركات تضاهي الجسم المتفاعل ضمن بيئة تشكيلية ينسجها الخط الثلقائي واللون السابح على أرضية بيضاء شفافة تكشف

تعبق نتاجاته التشكيلية بصياغات لونية متحولة ينسجها الفنان من شحنة ذاكرته البصرية







من لوحاته

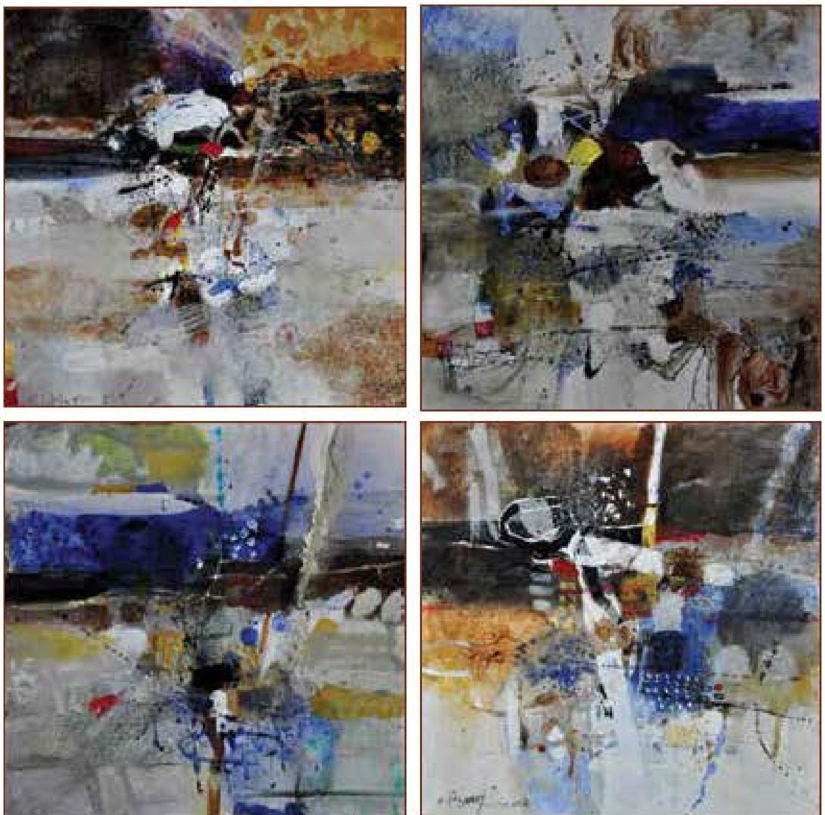
عن طبقات من الرماديات المتعددة، لتحيط التركيبة بمساحات لإشباع وتخفيف.

وعندما يصبح التجريد ضرورة تعبيرية واختياراً واعياً، ينم عن توجه فكري ودلالي لحقائق الواقع وماديته، ومن ثم ترجمته وفق علاقات توافقية بين عناصر ومكونات العملية التصويرية، ويتم إدراك (لغة القرن العشرين هي التجريدية)، فإن إعادة التفكير في محتوياته البصرية، من خلال قراءة أعمال محمد العامري، تأخذنا بالضرورة عند رهانات هذا التوجه وطرق مداعباته البصرية للمعاني الماورائية ضمن كل مرحلة تشكيلية من مسار التجربة الإبداعية.

يعالج الفنان المادة اللونية باعتبارها أنظمة مشهدية خارقة لبعدها المادي، ليؤسس نظم تطويعها المتجدد على نحو غارق في الخيال البصري، فتتراصف الألوان كائنات تنسج خرائط لا وطن فيها غير اللون والنقطة والخط. ومن خلال أسس بناء لعبة التكوين التصويري، ينثر الفنان صوره الشعرية الممزوجة بطلاسم غرافيكية، يؤثث بها أغلبية المعالجات التشكيلية، فترنو اللوحة محراباً لجماليات الكلمة المنطوقة والمقروءة والمشاهدة على الحامل التصويري. ومن هذا الأساس اكتسحت التشكيلات الخطية التلقائية منها والمنظمة حيزاً آخر في أرجاء اللوحة لتذهب بحوث الفنان إلى أبعد درجات المبدأ الرمزي الذي يطبع مفهوم الإدراك الشعري والخيالي للأفكار المعالجة ولتحويلها إلى صور لونية ذهنية جدّ مجردة.

لا تنضب محاولات العامري للبحث عن عمق الدلالة الشعرية في اللون والحركة والفضاء الأبيض الممتد، لينتج بموجب ذلك دلالات غير منتهية ضمن سياقاته البصرية، للمع العمل أكثر مما يصرح ليأخذ بدوره المشاهد في حلقة إشكالية حول أسس البناء التصويري الخطي ودلالات الكتابة المرئية وانخراطها ضمن ثنائية الكشف والإخفاء والفردية والمشاركة. ومن خلال بعض الأعمال التي تحت محور الكتابة في الرسم والرسم بالكتابة، فإننا نقف عند لغة جمالية متميزة تسجل موقعاً واضحاً في إشكاليات التصوير العربي المعاصر، ليصبح هاجس الاختزال إنشاء تعبيرياً بامتياز. وتتعدد التمظهرات الخطية الكتابية في لوحات العامري، لتتحول إلى رموز وعلامات متحركة لحد اعتبارها تجليات ضرورية لإعلان ولادة الأثر.

تختلف المواد المستعملة في تجربة محمد العامري، وتتنوع الحوامل سبيلاً من أجل إدراك لحظة لا منتهية من تثبيت اللون وإشباعه رمزية ودلالة بصرية في بحور التصوير التجريدي. ومن خلال هذه المصافحة التحليلية لبعض أعمال الفنان، فإننا نقف عند تنويعات معاصرة لمفهوم التجريد، وترجمته لسياقات البحث وإدراك الفنان طواعية للعلاقة الذهنية المعلنة بين الأثر التصويري والمشاهد ضمن رحلة التفاعل التعبيري وتقصي الأبعاد الإستيطيقية المعلنة وغير المعلنة في رحاب التشكيل الراهن.



رمزية اللون دلالة بصرية

يبحث باستمرار عن عمق الدلالة الشعرية في اللون والحركة والفضاء الأبيض الممتد



محمد العامري



أول عربي يحصد جائزة النيل المصرية

يوسف عبدلكي

فرادة في الرهان على الأبيض والأسود



زيد قطريب

في أول خروج لها من الطوق المصري المحلي، ذهبت (جائزة النيل) التي يمنحها المجلس الأعلى للثقافة في مصر، إلى الفنان التشكيلي السوري يوسف عبدلكي (١٩٥١) الشهير بإشكالياته الفنية والسياسية، والمعروف بأنه أشهر فناني الحفر والغرافيك والتصميم العرب، عدا عن دراساته المهمة في الكاريكاتير ومساهماته الكبيرة في هذا الفن النادر والصعب.

تجربة عبدلكي تستحق الوقوف على أكثر من صعيد، نظراً لفرادتها في الرهان على النقيضين (الأسود والأبيض) من جهة، ومن ناحية ثانية إصراره الدائم على رسم الفكرة الصادمة غير المتوقعة التي تضع الإصبع على الوجع تماماً مع ظلال بسيطة ودون خلفيات متشعبة تذكر. هذا النهج الذي اشتهر به عبدلكي في أعماله الفنية، شكل علامة فارقة في التشكيل العربي وتقنيات الحفر واستخدام أقلام الفحم والرصاص، وعلاقة ذلك حتى بمواقفه السياسية، فهو أول فنان عربي ينال جائزة النيل المصرية التي خرجت في دورتها (٢٠١٧-٢٠١٨) من الإطار المحلي إلى العربي.

من غير الممكن استيعاب تجربة عبدلكي دون نبش جذورها التاريخية والملامح الشخصية التي أثرت في أسلوبية الرسم لديه، فبرغم أنه سليل عائلة لا تحترف الرسم، فإن منحى عبدلكي ذهب باتجاه كلية الفنون الجميلة بدمشق عندما أتى من القامشلي مسقط رأسه، قاطعاً كل جسور العودة مع مدينة يقول إنها خلعت جلدها اليوم وتبدلت كثيراً، ليبدأ مسيرة رجل مختلف غير منقطع عن الماضي، لكن في الوقت نفسه منطلق باتجاه الاختلاف والمستقبل.. في هذا الفضاء عمل عبدلكي على أنسنة الأشياء ورسم ملامح الفجيعة بالأسود وتدرجاته التي يسميها (الحنونة) والمنطوية على تدرجات ورماديات لا تلتقطها سوى العين الخبيرة والحاذقة، فرسم الطيور النافقة والسكاكين والجثث المسجاة بانتظار الدفن، واضعاً في كل ذلك الأسود والأبيض أمام خيارين لا ثالث لهما، هما المواجهة أو الانسجام، على طريقة بيت الشعر الشهير (والضدُّ يُظهر حسنه الضدُّ).. في هذا الفلك، انتزع عبدلكي مكانة مميزة في مشهد التشكيل العربي، نظراً لكارثيته واحتفائه الدائم بالفجيعة، أو لإصراره على تأريخها والإشارة إليها بالبنان كي لا تبقى ضبابية احتمالية عصية على الكشف.

أواخر السبعينيات، كانت مرحلة حاسمة في تجربته الفنية، فقد أخذها إلى الاحتراف والدراسة الأكاديمية، فبعد خروجه من السجن سافر إلى فرنسا ليكمل دراسته فحصل عام (١٩٨٦) على دبلوم حفر من المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة في باريس، ثم نال شهادة الدكتوراه من جامعة باريس الثامنة عام (١٩٨٩).

العراة بجانب القلوب المخترقة بسكاكين.. الجماجم المكبلة بالأصفاد، قرب الأمهات الثكالى الجالسات أمام شاهدات القبور.. الطيور النافقة مع العظام اليابسة والأسماك المربوطة بإحكام.. لربما من أجل ذلك ذهب باتجاه الحد القاطع بين الأسود والأبيض الذي يمكنه وحده من التعبير عن الهشاشة الإنسانية وهي تنتهك في الضوء.. ويؤكد عبدلكي أن الفنانين (ملزمون برسم المأساة البشرية)، فنحن في النهاية نحصل منه على علامات فارقة في الإبداع نظراً لذهاب لوحاته إلى أبعد مدى من المواجهة مع أساطين الموت والتقاط الشظايا الفكرية المترتبة على إثارة الأسئلة الخطيرة حتى في التقنيات الفنية التي يفترض تحديثها واستحداثها في هذا العصر.. ولأن السؤال يبقى جدلياً بين ضرورة تعبير الفن من داخل الحدث بشكل مباشر، والانتظار حتى اختمار المشهد وانقشاع سحب الضباب والموت التي تملأ الحروب، يقول عبدلكي: (أظن بأننا نحتاج إلى سنوات طويلة حتى نتمكن من تقديم لوحة حقيقية تعبر عن المأساة)، لكن في المقابل لا يتمكن الفنان من مقاومة أقلام الفحم وهي تحكّ أصابعه وتستفزه كي يلتقطها وينهال بها على البياض الناصع، مثل الخواء في أرضيات اللوحة.. هكذا يحرص عبدلكي على مقاربات عزلاء من التشعبات الموجودة على هوامش اللوحة، فلا نعثر لديه على تفاصيل تشبه المنمنمات في الزوايا والبعد الثالث للعمل الفني، بل نُفاجأ بالعين وهي تتجه نحو بؤرة واحدة تشبه الحدقة داخل الكادر أراد الفنان في معظم أعماله أن يظهرها كمركز بلا أطراف، كي لا يشتت انتباه الرائي من جهة، وأيضاً لأنه لا يحبذ البانورامات المزدحمة في العمل الواحد، هذه الميزة يمكن التقاطها نقدياً كإحدى ميزات أعمال عبدلكي الفنية..

عام (٢٠٠٥)، عاد عبدلكي إلى سوريا بعد غياب دام ربع قرن في فرنسا، وهو بذلك حدد خياراً تجاه الاغتراب والجنسيات الأجنبية التي رفضها، والهموم الوطنية التي تنكب بها في مختلف المراحل.. ففي عام (٢٠١٣) كان من الأسماء النادرة التي تواجه التطرف بالعقلانية والرهان على الارتقاء بالذائقة الفنية الكفيلة بتخريج جيل قادر على التمييز بين الأبيض والأسود اللذين رسمهما طوال تجربته، سنعثر لعبدلكي على أربعة أعمال يقتنيها المتحف البريطاني في لندن، كما يحتفظ المعهد العالمي



علامات فارقة في إبداعه

تجربته علامة فارقة في التشكيل العربي وتقنيات الحفر والتركيز على النقيضين (أبيض وأسود)

عمل على أنسنة الأشياء ورسم ملامح الفجيعة بالأسود حتى لا تبقى ضبابية





الأبيض والأسود يعبران عن هشاشة الإنسانية

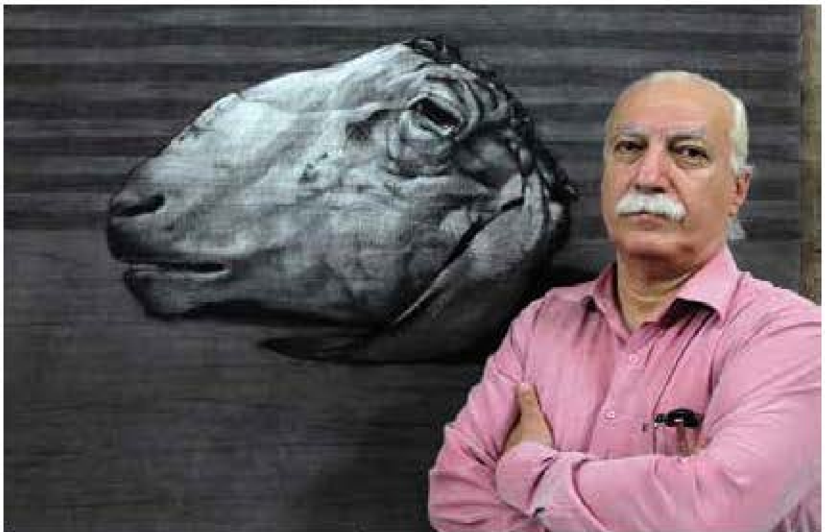
العربي بباريس، ومتحف الكويت الوطني، ومتحف عمان للفن الحديث، بالعديد من لوحاته المميزة..

الحسم في اختيار الدلالات والأساليب، هو من أبرز ميزات تجربة عبدلكي الفنية، فالجماجم المزروعة بالمسامير إلى جانب رؤوس الأسماك المقطوعة والموضوعة في علب، تشير إلى حجم الكارثة المعرفية التي يحاول الفنان الإشارة إليها مراراً.. هنا لا مجال للتأويلات لأن الحقائق واضحة مثل عين الشمس، بل إن بعض اللوحات امتهنت الاحتفاء بالفقد والأمهات الثكالى اللواتي حملن صور أبنائهن الموتى ووقفن بجانب الأضرحة، فيما كان المشهد سوداوياً قاسياً لا تنبلج منه أية بياضات للأسف! هذا الحسم اللوني عند الفنان، يرافقه حسم فكري أيضاً من ناحية تمجيد الحزن ورسم الفجيعة والتلويح بالخراب البشري كي لا يشاء أحد.. هكذا يذهب عبدلكي إلى أبعد مدى، فيختار الأسود والأبيض.. وفي الأفكار يركز على الجانب المعتم كي يظهر أهمية الجانب المضيء من الإنسانية، ميزات حادة تطبع شخصيته ولوحاته، حتى عندما يرسم مفردات الطبيعة الصامتة، مثل الأزهار، يشاء أن تخترق الأغصانَ الصغيرة سكينٌ حادة في إصرار من الفنان على التذكير بالنهايات السوداء للخير إذا لم يتم إنقاذ الإنسانية التي يقول إنها تموت.

عودة عبدلكي إلى سوريا بعد غياب دام ربع قرن، وإحياؤه معارض في دمشق، سبّبا له الكثير من الانتقادات، لكن اقتفاء تجربة عبدلكي الفنية تؤكد أن (مالئ الدنيا وشاغل الناس) كما يسميه بعضهم، قد شهد العديد من التحولات من ناحية رسم الأفكار والمقاربات الفنية، لكنه في كل ذلك لم يبدل النهج الذي اختطه، ولم يكن في وارد أن يخلع جلده كما يقول، سواء فهمه الآخرون أم أغرقوا في اقتناص الذرائع والإمعان في الطعن بالظهر.

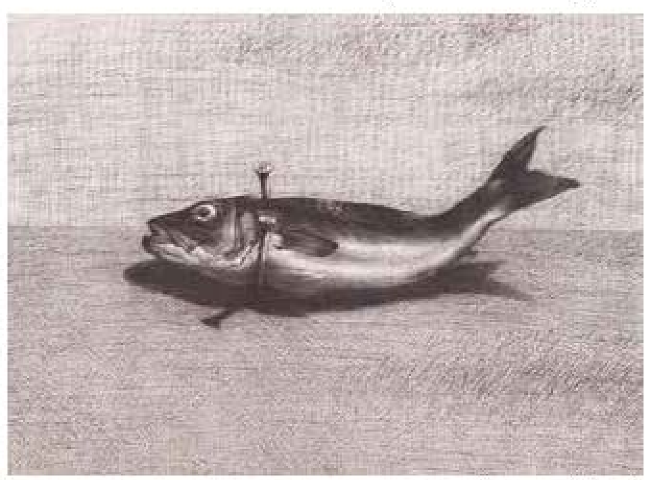
تنضم تجربة عبدلكي إلى الاحتفاء العربي بنيلها جائزة النيل، وهو بذلك لا يكرس فرادته الفنية التي بناها بمجد الأسود وكانت مليئة بالضوء، بل يراهن على فرادة الفكرة عندما يغرد خارج سرب المألوف في اختيار الفضاءات المعاصرة، والتي يغلب عليها كثيراً التجريد اللوني والذهاب إلى الغرائبيات والطلاسم، وهذا يرتبط على الأرجح بقناعات عبدلكي التي تدفعه إلى تمجيد الواقعية في التعبير، لأن المكاشفات الجريئة من مهام الفنون التنويرية التي تحمل الهم المجتمعي كغاية عظمى كما يصف.

يذكر أن جائزة النيل أرفع جائزة مصرية، يمنحها المجلس الأعلى للثقافة في مصر وتتناول ثلاثة فروع إبداعية هي: الآداب، والفنون، والعلوم الاجتماعية، وتبلغ قيمتها خمسمئة ألف جنيه مصري، تأسست سنة (١٩٩٩) وبقيت مقتصرة على المبدعين المصريين، ليكون السوري يوسف عبدلكي، أو العربي من الحاصلين عليها هذا الموسم.


يحشد الدلالات

رفض الاغتراب وواجه التطرف بالعقلانية واستشراف المستقبل

له مقتنيات في المتحف البريطاني ومعهد العالم العربي وبعض المتاحف العربية


الحقائق لديه واضحة

مائجة بمرجعيات اهتزازية

البنيوية التجريدية في مستويات التشكيل



نجوى المغربي

حتى فوضى ما بعد الحداثة لها مرجعياتٌ اهتزازية، ترتكز عليها لوناً ومضموناً وطاقة وامتداداً حركياً، وإن اكتنفها الغموضُ، فتجريبيةُ المربعات تظهرها النوافذ، ومجمل من التقاطعات البصرية تتحدى الرؤية والتعبير فالمتلقي وآلياته يبحثون داخل السطح المصمم عن أنفسهم في عصورها المختلفة، وفي مناخ سريالي يجدد أنسجتهم ويحدث التفاعل الكيميائي من فيزياء النص، لم يعد الأمر محاكاة أو نقلاً، بل صار حركة مائجة بين كون كبير انحسر في فنانٍ وإدارته لفرشاة، فلعبة (فازاريلي) مضيئة دائماً وتنبت من عتمة، هي درجات للوصل بين أصل الحركة والجمال والكون السالب للأشياء، فمراكز الحركة في العمل تنتقل من خط إلى لون في بحث منهجي دائم عن التحرر البصري، خلال الخطاب التشكيلي، فالتجريد الآخذ في التشكيل بعفوية مقصودة وارتدادات على مستويات مختلفة يقبل أحياناً (سوتو) شروطها كنوع من التناغم بين الزمان ومكانه أو عكسه– في حالة السؤال عن أيهما سبق الآخر، وهو ما جعل أعمدته متبادلة لحرفتها ولونها ولا تخضع للاستقرار، في إشارة إلى صراع الأضداد لخلق توازن ما، كما أن دفعاً واضحاً جعله (موندريان) مباشرة إلى اللاوعي البشري، وقصد المنطقة الإنسانية الأروع في المتلقي عبر تجريده، من خلال التبسيط والفصل بين المنجز والمضمون، في فكرة غير منتظمة، تتقاطع حيناً وتتواصل أخرى، لفتح كوة التأويلات المتعددة خارج الفضاء المشكل.

إن ركائز شخصية الفنان هي ما يميز العمل ويسمه: فالمخزون الحياتي والسيكولوجي والكيميائي للفنان هو ما يعده داخل العمل، وعند الحبو، عليه أن يلتقط بأذنيه أو إحداهما على الأقل – صوت المجتمع والكون ليولدا مرة أخرى في تشكيل تعبيري أو تجريدي، وله أن يستعين بموسيقا الداخل والخارج، بهندسياتها أو غابياتها المتروكة بلا تهذيب، ويمكنه تشخيص اللون أو سرقته مباشرة من الطبيعة واعتقاله باللوحة، كما يفعل المثّال بمواد تشكيلاته – وفي صوت اللوحة ما قد يسكن الأشياء فتميل إلى العزلة من ضوضاء قاهرة، غلبت على كل السمعيات الكونية، وقد يرتفع الصوت مندداً ومنبهاً لفوضى وغفلة، أصابت مسؤولي المجتمعات (فازاريلي) ودالي وديلفو وبولوك الراقص على إيقاع غاباته الخريفية، و(موندريان) أمير التوظيف البصري، من خلال كل ما يرتبط بفوضى مجتمعه عبر اهتزازات اللون، وزيتيات (جوليسكي) التي أحالت فرشاته إلى التاريخ

إن استخدام الأشياء وقصد الجوهر هو غاية كل فرشاة، وأغلب من وقفوا أمام القماشة لتشكيلها، وهنا (كاندنيسكي) أول من أمسك بشعاع التجريد، وقلب اللوحة وأوسع نطاق التأويل بائراً في اللوحة شيئاً من الروحانية، فأنبتت أزهار (كيلي وفرانك وجافلنسكي) أعضاء اتحاد التجريد من ألمانيا إلى كل بقع اللون في الدنيا، وتعد تصميماتهم جامعة مهيبة في التشكيل، خاصة بعد مزج تجربة سفرهم للشرق، والتي مدت جسوراً طفيفة من الرائحة الدائرية في التصميم، وبدء استخدام ميكانيكا القوانين الهندسية، بإسقاط ذوات الأشياء المرئية محاطة بفيزياء الأنفس، وفيما بعد شكلت التجريديات الصغيرة الواقع بصوره توثيقية تشكيلياً بين الفنان والمجتمع ، ومع تكعيبية (فينجر) الأصولية تداخلت في المساحات البسيطة خطوط تجريدية من تعبيرية جسدتها النافذة عند المساء – تعلق فيها (مونيك) بأواخر خيوط الشمس الراحلة – ولا ندري أهو رحيل يوم أم رحيل ما فقده، بسبب اضطراب العقل والحياة، فهؤلاء كلما أخفقوا في حياتهم توحدت لوحاتهم.

جوج أثبت أنه كلما كانت ضربة الفرشاة قصيرة جاء التعبير فاجعاً – والمعنى هو الالتحام بالمجتمع في تعبيرية رومانتيكية تعطي التوهج، حتى إن جاء في شمس غربت، أما الكآبة فلم يكن عليها التفاوض – كونها بذرة الإنسان، فـ (مونيك) يفتتح زهراته بلون بائس وضوء يكاد يخبو بل قد يتعثر الأمل في طيات ستائر نوافذه – تلاحماً– فالريشة ملك عصرها وشديدة الإخلاص لتعبيريتها، فاللوحة ليست سوى ابنة لبيئة وأب سجين طموحاته وانفعالاته ومعطيات من حوله – لذا يتحرر الفنان فوق سطحها، فـ(مونيك) في منتصف صيفه كان كارثة، وفي قاعة الرقص لمسنا شروده، وفي كائناته حرص أن يكون ملوناً بالآلام، وتخطى في الرجل والسيجارة حدود الجنون ولعلها حدوده بعبقرية متلاحمة بين جدار اللوحة وجدار نفسه، متشابهاً إلى حد التطابق مع (مايول) ومنحوتاته التي كان يصغي إليها ليعرف ماذا تريد حتى تكتمل فإن كان (كاندنيسكي) فهم حدود اللوحة، فقد عبر حدودها (مونيك ومايول وكيلي وفران) الذين أطلقوا الخط بلا حد لمغامرات فنهم، فَفَهم كلغة قائمة بكل عناصرها، وكان على الانطباعيين إجادتها قبل شق ظلام لوحاتهم، ففي جدارية حديقة الزمن – تبحث الأشياء عن بعضها لتقول، إنه لا جدار بين التعبيرية والانطباعية، وإنه يجب عليك أن تكون ارتعاشات فرشاتك صغيرة ومركزة وممتلئة بالقضايا والحرية – فالمدن الصاخبة لا تحب الآثار القديمة، وعلى أحدهم أن يقهر الآخر، وهي رحلة إبداع الفنان، الذي عليه أن يلخص أمواجه برمزٍ ما في القماشة، فلعبة (جياكوميتي) أصالة وبدائية ولون موحد وشيء بين صورة وتشكيل – إلا أن لأجزائها إصراراً على التحرك في الفضاء، وهي لوحة كنموذج رمزي وفاعل قريبة من حلمنا، حتى لو كان شيئاً قديماً من فانتازيا الذاكرة، ففي كثير من الوقت نبحث عن أمل وسط ضوضاء وهزل، فتأتينا من أعماق الصدق لوحةٌ من الفن الحقيقي، سرعان ما تنعقد بيننا الصداقة، وتأخذنا شرفة (مانتون) رأس التجريد والبقع الملونة مع نقوش (توبي) الموغلة في براعة الصنعة وازدحام الخلق والوجوه المستغرقة، والتي تقول كل شيء وتسمعه ومع ذلك فهي مغلقة الأفواه – لوحة السوق – المبهرة المنددة بالضوضاء، لقد نزع (توبي) عنها العنوان ليحرض المتلقي على الانخراط داخلها ومشاركة مبدعها، وليضع ما يروق له من مسمى يميزها به، ما زال هناك كثير من السخاء واللون والتشكيل، فحديقة بيسارو لا تتوقف عن إنتاج الثمر.

> **يمكن للفنان تشخيص اللون أو سرقته مباشرة من الطبيعة واعتقاله باللوحة**

إطلالة

ما بين خبرات التذوق وقدرات الإبداع



عمرو الشيخ

لا شكَّ أن قدرات الذائقة المدرّبة لمتلقّي الشعر شأنٌ، وقدرات الإبداع لدى الشاعر شأنٌ آخر، بمعنى أنّه لا يُشترط في المتلقّي رفيع القدرات النقدية، أن تكون له نفس القدرات الإبداعية، خاصة لو كان ذلك المتلقّي شاعراً. فقد ينتقد الشاعر المتوسط ظواهر بعينها في نصوص بذائقته المُدرّبة علماً أنّه – هو نفسه لا يستطيع تجاوزها فنيّاً– ونادراً ما تجتمع القدرتان– التذوقية والإبداعية– بنفس القوة لدى مبدع ما، وجميعنا يذكر كيف كانت تلكما القدرتان متحققتين لدى شاعر العربية الكبير (النابغة الذبياني) في العصر الجاهلي الذي كانت تُقام له قبّة حمراء في سوق عكاظ: فيستمع إلى قصائد الشعراء، ويحكم بينهم، ويحدد مراتبهم، ويلفت النظر إلى ما استحسنه أو استهجنه معللاً، بل لعلَّ لبنات النقد العربي –دون تسميته اصطلاحاً – قد أُسّست في (قبّة النابغة) دون قصد، أو دون أدوات منهجية من خلال المناقشات التي كانت تتأجج أحياناً بين الشعراء كما حدث بين (الخنساء) و(حسان ابن ثابت)، عندما قال (النابغة) للخنساء عقب انشادها مرثيتها في أخيها (صخر):

قذى بعينيك أم بالعين عوّر

أم أقفرت إذ خلت من أهلها الدار

فأعجبته، لكنه قال لها: لولا أن (الأعشى) سبقكِ في القول، لفضلتك على شعراء هذا العام، فغضب حسان بن ثابت وقال: أنا أشعرُ منك ومنها، وجميعنا يعرف كما ورد في كتب التراث كيف انبرت الخنساء تنتقد نص حسان الذي قال فيه:

لنا الجَفَنات الغرّ يلمعن في الضحى

وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

فعابت قوله (الجفنات)، و(الغرّ)، و(يلمعن) و(الضحى) و(أسيافنا) ونصحته لو كان استخدم بدلاً منها على الترتيب: الجفان / البيض / الدجى / سيوفنا، وعللت رأيها ذلك بأسباب لا مجال لذكرها هنا كأنها كانت تمارس نقداً أسلوبياً.

ولكنني لن أبالغ وأقول إن (قبة النابغة) كانت مدرسةً نقدية: إذ إن الآراء فيها كانت جزئية وسريعة كرد فعل انطباعي لكنها أحدثت حراكاً ما إيجابيًا، أظنه كان خطوة تمهيدية في طريق النقد العربي الذي بدأ رسمياً بعد ذلك بقرابة القرنين تقريباً بكتاب (طبقات فحول الشعراء) لـ محمد بن سلام الجمحي، فكتاب (الشعر والشعراء) لـ (ابن قتيبة)، وكتابي (نقد الشعر) و(نقد النثر) لـ (قدامة بن جعفر)، حتى تبلورت صورة مكتملة أو شبه مكتملة للنقد على يد (عبدالقاهر الجرجاني) في كتابيه (دلائل الإعجاز)، و(أسرار البلاغة)، كل ذلك بجانب جهود الرواة والبلاغيين العرب الذين استطاعوا أن ينقلوا إلينا أدب العصر الجاهلي، فصدر الإسلام فالأموي، فالعباسي عبر مصفاة التاريخ، التي لا تحتفظ إلا بكل ذي قيمة، بمعنى أن كثيرين قد يملؤون الدنيا ضجيجاً بإبداع أجوف، ولكن الحركة النقدية الأمينة وحركة التاريخ لا تجاملان ولا تحتفيان بالأواني الفارغة عالية الضجيج. كل ذلك حفظ لنا إبداع عنترة، والنابغة، وطرفة، وحسان، والخنساء، والبحتري، وأبي تمام، والمتنبي، وأبي نواس، وابن الرومي، وأبي العلاء... إلخ، هذا الموروث الراقي النقيّ ما كان ليصلنا لولا جهود من صنعوا التاريخ بمصفاته الضيقة وموضوعيتهم الحقيقية، وإن قال قائل إن هذا الموروث ما عاد يناسب زماننا في وقت الحداثة وما بعدها، فإن الردّ يسير، وهو أننا نتحدث في أن ما خلّفه الأوائل كان مواكباً لحركة زمانهم، ولا يمكن أن نطالب بأن نقتفي طرائقهم في الإبداع، بل علينا أن نقتفي ونتحرى خطواتهم في موضوعيتها، التي لولاها ما وصلنا هذا التراث العظيم. ترى ماذا سنترك للقادمين من بعدنا؟! لن أدّعي سوداويةً في المشهد الإبداعي المعاصر، بل هناك إبداعاتٌ عظيمةٌ مستنيرةٌ مواكبةٌ، لكن سوق عكاظ المعاصر انفتح وفقد ضوابطه، ويكفينا إطلالة سريعة على مواقع التواصل الاجتماعي فلن نجد النابغة ولا الخنساء ولا حسان، وهذا لا يعني للمرة الثانية أن كل الإبداع عبر تلك المواقع رديء، إطلاقاً لكن الجيد فيه قليل جداً.

إن اختلاط مفاهيم ما بعد الحداثة لدى روّاد مواقع التواصل الاجتماعي جعل الكثيرين لا يفهمون أن قصيدة النثر مثلاً شكل شعري معاصر مختلف يكتبه من أراد التنوّع قادراً، وليس عاجزاً، أي أن من يكتبه لا يكتبه من باب عجزه اللغوي والعروضي، فينثر سطوراً ركيكة بلا خيال متعللاً بالمشهدية!! وكأن عمرو بن كلثوم لم يقدم مشاهد متكاملة في معلقته، أو أن أحمد شوقي أو أمل دنقل لم يقدما مشاهد متكاملة من دون أن يتخلى أحدهما عن عمق المجاز وإزاحات اللغة، كما أن المجانية التي تحدثت عن سوزان برنار لا تعني التفاهة والسطحية.

كذلك عندما يكتب أحدهم نصاً وينشره عبر مواقع التواصل ولا يستطيع القارئ تحديد ما إذا كان ذلك قصة قصيرة أو مقالاً أو قصيدة نثر! فإذا بكاتبه يقول لك إن تلك الكتابة عبر النوعية!! كما أن تلك المواقع أتاحت لأي شخص أن ينشر ما يريد، فحتى وقت قريب كان النشر الورقيّ، هو السبيل الوحيد، وعلى الأقل كان هناك مبدعون كبار يشرفون على النشر واختيار ما يصلح، ويقيناً كانت له عيوبه لكنها كانت محتملة، بمعنى ربما حُجبت بعض النصوص الجيدة، ونشرت بعض النصوص متوسطة القيمة، ولكن ليس بفوضى النشر الإلكتروني وليست الخطورة في أناس محدودي القدرات الإبداعية يكتبون نصوصاً متواضعة، ولكنَّ الخطورة تكمن في فاقدي الذائقة المُدرّبة تماماً، والذين يتبادلون فيما بينهم إطلاق أحكام القيمة، وتعظيم تجاربهم الهشة مما يغري الأدعياء بالمشاركة... ترى ماذا سنترك للقادمين بعدنا، بعدما أتاحت المواقع الحديثة لكثيرين التجرؤ على الإبداع؟!

> **مساجلات نقدية بين النابغة والخنساء وحسان بن ثابت أسست لنقدٍ انطباعي مبكرٍ**

تعمد إلى صدم المتلقي

رانية العامودي: أحلم بأن أبقى في طفولتي

سما حسن

سنة تمضي وسنة تأتي في يوم مولدي، يوم لفحتني صحراء نجد وجبال الحجاز بريحها الدافئة، ثم حملتني إلى أغصان الزيتون في جنين، لأستقر فوق زهر اللوز الأبيض، فتلمحني حمامة بيضاء تأخذني إلى جبال تتدلى منها قطوف العنب المتلألئة في القدس، ثم لا أدري إلى أين سأذهب بعدها، فأنا أكون في كل مكان، ولكن ذكريات الطفولة تبعثرت أيضاً في كل مكان، أحنُّ إلى مكان واحد أجد فيه راحتي وذكريات جميلة أخرى لربما تأتي لاحقاً.. لكن لا أعلم أين.



تلك كلماتها التي تسرد فيها تنقلها عبر الأماكن التي أورثتها بعض ما أورثت من وقفوا قديماً على الأطلال لدوام التنقل، كصفة صارت حديثة للفلسطينيين الذين اضطرتهم ظروف الحياة للسفر، ما أورثها حزناً عميقاً، ما إن تصفعها الحياة ببعض التبعثر حتى يطل الماضي كأزمنة وأمكنة، لم تكد ترتبط بمكان حتى تبدأ الأسرة بالتجهيز لرحيل جديد. وهي كثيراً ما تتذكر قول ناظم حكمت إن (أجمل الأوقات لم تأت بعد)، وكيف سيكون الفرح والأرض مستلبة والزمان.

لا نبالغ إن قلنا إنها أوقفت حياتها للفن والثقافة والفكر، زادها وزوادتها! فهي دائمة الانشغال به، ودائمة التفكير في كيفية تجلي الشعور والفكر من خلال خطوطها وألوانها. وقد رأى بعض النقاد أن رانية العامودي، استطاعت التخلص من النمطية، وتحدث صدمة غير متوقعة للمشاهد، وفقاً للفنان أحمد حيلوز، وبرغم أنها من الجيل الجديد، فإنها استطاعت الخروج من الأسر الفني، الذي مازال يؤثر في الفنانين والفنانات. نحن إزاء فنانة ومفكرة معاً وناقدة أيضاً، فهي من خلال الخيط الدرامي في اللوحات، تصل إلى الخيط الفكري الذي يجمع البشر هنا نحو قيم إنسانية عليا.

مع الفنانة المبدعة رانية العامودي، كانت هذه الوقفة:

- هلا تحدثينا عن معرضك الجديد الذي حمل عنوان (أمل)؟

– استوحيت بعض أعمالي في أول معارضي الشخصية من قصيدة الشاعر السوري الراحل رياض الصالح، حيث يقول:

تعالي لنتفاءل بذات يوم فوق سرير شاسع.

فهذا المعرض كما أملت وكما كتب عني في أن يكون معرضي (أمل) هو الفضاء الإنساني في الحيز اليومي.

- الفن التشكيلي ورسم القصص من خلال عملك هل من تعريف؟

– الفن التشكيلي هو رؤية الفنان للواقع الطبيعي من مفردات وأفكار، وتشكيلها من جديد وفق نهجه الخاص وبيئته وفكره، أما الرسم القصصي، فهو رسم يمكن أن يتضمن صوراً، الغرض منها التوضيح أو إملاء المعلومات الحسية للطفل بما يفيد محتوى القصة ومضمونها.

- هل المكان الذي قضيت فيه طفولتك جعلك تقبلين على الرسم للأطفال خصوصاً؟

– قد يستغرب الجمهور أن طفولتي لا ترتبط بمكان معين، لأن الفنان، خصوصاً، يستطيع أن يخلق اللحظة التي تعيده إلى الطفولة، فالطفولة بالنسبة لي هي حالة مازلت أعيشها وأكتشفها، وتجعلني أبدع في كل اكتشاف.

- هل ترين أن دراستك وتخصصك هو الذي أنتج الفنانة ذات الإبداعية التي هي الآن؟

– لا يمكن أن نترك الدراسة تأخذنا من الإبداع، ولذلك فأنا أرى أن الحالة الإبداعية هي نتاج جديد لعمل فني أصيل يجب صقله من خلال الدراسة.

- أي المدارس الفنية أقرب إليك؟

– أنتمي للمدرسة التعبيرية.

- من هم أساتذتك وما مدى تأثرك فيهم؟

– لا يوجد أستاذ محدد، أساتذتي كثر، ممكن أن يكون أستاذي طفلاً؛ لأن الأطفال

أستوحي بعض أعمالي من قصائد الشعراء كما فعلت في معرضي «أمل»

أنتمي إلى المدرسة التعبيرية وأساتذتي هم الأطفال بعفويتهم وتلقائيتهم







من أعمالها

في الغالب يكونون خارج النموذج أو القولبة، فهم يمتلكون العفوية والتلقائية، ما يمكنهم من التعبير عن مكنوناته بأدوات بسيطة جداً. وهناك بعض الأعمال لبعض الفنانين على المستوى العالمي هي بمثابة مدرسة كاملة، باختصار كل ما يراه الفنان يخزن في الذاكرة البصرية ويستخدم لاحقاً، ولذلك فأنا أحلم بأن أصل إلى عمق إبداع الطفولة.

· ما مشاريعك للمستقبل؟

– أحضر لمعرض شخصي قريباً ومعرض مشترك.

· ترى ما هي مقاربتك للمعرض الشخصي والجماعي؟

– المعرض الشخصي يقدم الفنان فيه خلاصة تجربته الشخصية الفنية، التي تساعده على تطوير أدائه، أما المعارض الجماعية فهي تجارب لعدد من الفنانين، وبناء نوع من العلاقة والحوار الثقافي الفني والتواصل مع بعضهم، ما يساعدهم في الاطلاع على ثقافات وخبرات متنوعة.

· ممَّ تستوحين أفكار لوحاتك؟

– استوحيت أعمال معرضي الأول من الواقع الذي نعيشه.

· لوحة لها وقع خاص لديك؟

– لوحة (ألم)، ولعلك تقتبسين ما تحدث عنها النقاد: تمثل لوحة الفنانة التشكيلية الفلسطينية رانية العامودي، الألم المعمّد بالدم، المتحلي بصبر الأنبياء، لما ترتقي به إنسانة اللوحة من دعاء ورجاء، تعبيراً عن أقصى ألم يلائم أقصى اتساع لصرخة ألم يطلقها متألم في فلسطين، صرخة ألم مشفوعة بدمعة حارة، بوجه موازٍ للسماء، وباستطالة رقبة تود لو تصل إلى أقصى بعد في الأعلى المقابل للأرض... ويؤخذ المشاهد بالشعر المعقد بالدم القاني، المعبر عن دموية الحال، حزن دموي وغضب دموي.



صرخة ألم فلسطينية

· ولوحة (حمام القدس) كانت غريبة ولافتة، فماذا تقول هذه اللوحة بين أخواتها من لوحات المعرض؟

– اللوحة عبارة عن حائط مهمل، وثلاث حمامات يقفن على سلك، فهن معلقات لا يشعرن بالاستقرار، مما يأخذنا لرمزية اللجوء والانتظار أو لعل استراحة الحمام بين طيرانين، لكن ما إن تهبط العين إلى أسفل اللوحة، حتى تغمرنا الدهشة لأن الحمامات لم تكن تغني، بل ألقت بروثها على الصواريخ الورقية تحتها، في إشارة بليغة للسخرية من الحروب وصنّاعها، فالإنسانية هي الباقية مهما تحالفت قوى الشر، فلم أشأ أن أرسم الصواريخ معدنية مجسمة، ولكنني اكتفيت بالدلالة لها، فهذه الصواريخ الورقية يلهو بها الصغار، وقد استخدمت اللون الأزرق البارد الهادئ للحمامات، والأبيض للصواريخ الورقية، لكي أوحي ببراءة البشر، أما البيوت فهي المعرضة للانتهاك، وتبدو مهملة ومنهكة ومنتهكة، ولكن رغم كل ذلك يطل الأمل بوقفة الحمامات على السلك في استراحة أو استعداد للتحليق.



الرسم القصصي

الحالة الإبداعية هي نتاج جديد لعمل فني أصيل تصقله الدراسة

رانيا العامودي،

فنانة تشكيلية، درست الفنون الجميلة في جامعة النجاح الوطنية بنابلس، تلقت التدريب في مجال التصميم الجرافيكي وقصص الأطفال، تعمل في وزارة التربية والتعليم رئيسة لقسم الرسم في المناهج الفلسطينية، كما عملت من قبل مدرسة لمادة التربية الفنية في ضواحي القدس، وشاركت في عدة دورات تربوية في التعلم الفعال والأساليب التربوية، قامت بالعمل في منتدى الفنانين الصغار برام الله كمعلمة فنون، وأشرفت على النشاطات الفنية في المخيمات الصيفية، وعملت كرسامة لبعض الرسومات الكاريكاتيرية في صحيفة (صوت النساء)، قامت بعمل أفلام رسوم متحركة، ورسمت كتاب (القدس تجوال العين والروح) مع الكاتب تحسين يقين، كما أنتجت قصة (الصبية والقمقم) مع الكاتب اللبناني عزام حدبا (٢٠١٧).



نسرين بلوط

الميلودراما والمسرح

يدان تصفّقان معاً..

لو أردنا أن نتوغل في مساحات الميلودراما وتهيؤاتها السيكولوجية، وجذورها الحقيقية، وعلاقتها العلنية بالمسرح، لأدركنا تلقائيًا بأننا نعالج فنًا نادرًا يعدّ الجسر الحقيقي للفنون الأخرى.

وكانت الميلودراما قد لاحت بشائرها في عصور ما قبل التاريخ، على شكل رقصات بربرية مضحكة مارستها القبائل القديمة آنذاك، وتمدنت على أيدي اليونان خلال القرن الخامس قبل الميلاد، وكان آباؤها الفعليون في بناء مسارحها، هم: (أسخيلوس)، و(سوفوكليس)، و(أريستوفنس)، و(يوربيدس).

وقد صنّف التاريخ القديم علاقة الميلودراما بالمسرح على شكل رقصات قام بها آباؤنا الأولــون، حيث كانت الاحتفالات تقام في الشوارع محاطة بحشد كبير من الناس على شكل رقصات معبّرة، تصطحبها الجوقة التي تعتبر كممثلين لها.

ومـن ثمّ، تعاقبت الفنون الميلودرامية المسرحية على شكل رقصات الأقنعة، تلك التي نجدها في المتاحف الإثنوجرافية، والتي كانت تُرتدى كعلامة ظاهرة للتعبير عن الطقوس الدينية، ناهيك عن الاحتفالات القبلية الخاصة، التي تمثل قتل زعيمها للنمور والأسود، أو قصته الدامية مع الوحوش، وكان هذا يعدّ اقتباسًا حقيقيًا للدراما التمثيلية

وقد تبلور المسرح بخصائصه (الميلودرامية) على أيدي الإغريق، وقد عرف كتّابًا كبارًا مثل (جو)، و(سوفوكليس) الـذي اشتهر بالحنكة الدراماتيكية وصناعة التهكم الدرامي، ومن أشهر مسرحياته: (أوديب ملكًا) والتي أثنى عليها أرسطو كثيرًا لأحداثها المتماسكة وتسلسلها العذب، و(الكترا).

تبلور المسرح بخصائصه الميلودرامية على أيدي الكتّاب اليونانيين أمثال سوفوكليس وأسخيلوس ويوربيدس

ثم انسكبت خصائص الميلودراما المسرحية في هندسة معمارية مزخرفة على أيام المسرح الروماني، الذين لم يبنوا مسارحهم على سفوح التلال مثلما فعل الإغريق، بل أقاموها على أرض مستوية لكي تظهر جمالها وبهرجتها النفيسة، وخصوا علية القوم بمقاعد عالية عن سطح الأرض.

ومـا لبث المسرح، أن انصهر أكثر بالميلودراما في عصر النهضة الأوروبيـة، وأصبح أكثر انتشاراً، وظهرت الستائر كغطاء وتغير شكل خشبة المسرح

وتميزت الميلودراما بخصائص فائضة المعنى ورائجة المغزى على يد شكسبير في العهد الإليزابيثي، والذي سخر من آفات المجتمع بطريقة نموذجية، وتشيخوف الذي اشتهر بنقده التهكمي وطريقته في استيضاح وتوضيح الأمور، خاصة في مسرحيته الشهيرة (الشقيقات الثلاث).

بدأت الميلودراما فعليًا (وهي في الحقيقة تنقسم إلى لفظين: (ميلوس) أي الشدو والغناء، ودرامـا أي التراجيديا أو الانفعال المنحبس في الصدور) في القرن الثامن عشر بعد الثورة الفرنسية، التي ناءت بحملها صورٌ كثيرة لما خلّفته من أعباء وأنواء، من خلال مسرحيات كلاسيكية، وكانت شعبية لا ترتقي إلى الفن الراقي، بل تحاكي الشارع وتستقي مشاكلها من صميمه. ولعبت الموسيقا دور العنصر الأساسي في تكوينها، وكان البطل فيها دائما يمثل الجانب الشرير، الذي يبث السموم من حوله ولا يلبث أن يلقى الجزاء الذي يستحقه في النهاية دائماً. وهكذا، كانت تشبع بشكلٍ غير مباشر رغبات الناس بأن يلقى الآثم القصاص المناسب، حتى يسكبوا رغباتهم الدفينة في محو الظلم، من خلال تلك المسرحية الخيالية، وهكذا حرّكت فيهم نوازع الارتقاء بأفكارهم نحو دنيا أخرى وعالم جديد. وتعتبر تلك المحاولات المسرحية آنذاك تثبيتاً لنظرية أرسطو، الذي ربَط بين تنقية النفوس والانفعال الناتج عن متابعة المصير المأساويّ للبَطَل، واعتبر أنّ هذه التنقية التي تنجم عن مُشاهدة العُنف، تشكل عمليّة تصفية وتفريغ لشحنة العُنف الموجودة عند المتفرّج ممّا يُحرّره من أهوائه.

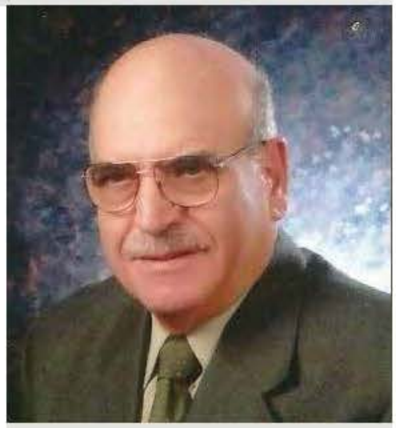
تطورت الميلودراما في المسرحيات بعد ذلك، لتشمل الكونت والفتاة الفقيرة التي يقع في حبها الغني وإلى ما هنالك.. وتأرجحت بين الدمعة والابتسامة والجدل والبرهان، إلى أن ارتقت سلالم المجد العريق مع الكاتب الألماني هيدل؛ فقد صوّر أفكاره الفلسفية والانتقادية للمجتمع، والحوافز البيئية على شكل نماذج بشرية تتصاعد حركاتها في المسرح حسب المواقف، ليجرف أحاسيس المشاهد نحو نوع من السمو الوجداني والفكري، وهيّأ الجو لتحفيز الأقلام الشابة على السعي بأفكار جديدة وتصوير مسرحي حديث.

إذاً، كـانت نقطة الانطـلاق المـؤثرة للميلودراما، من خلال مسرحيات عاطفية تصحبها عادة أوركسترا إيقاعية، وقد تكون دراما كلامية من قبل ممثل واحد فقط.

وقد عبّر الكاتب المسرحي الفرنسي الشهير (جيلبرت دي بيكسير يكور) الـذي لقب بملك الدراما البورجوازية في المسرح عن فنه قائلاً: (أنا أكتب لمن لا يقرؤون)

وقـد أثـارت علاقة الميلودراما بالمسرح الكثير من التفسيرات المجازية والواقعية، التي حاول الكتّاب والنقاد أن يصفوها بها، فمنهم من أكد أنّ الميلودراما هي الرؤية الفلسفية للفن، والتي تكون كتجارب واقعية للإنسان، وترتبط بالمسرح كارتباط الوليد برحم أمه، ومنهم من رآها مزجاً مرنيًا بين الواقع والخيال، أساسها الجدل المبني على التاريخ نفسه، ويتم نقلها في مشاهد تصويرية تحرك العاطفة.

إنّ ميكانيكية المسرح لا شكّ مرتبطة بخصائص الدراما المحكية في النص، ويدٌ واحدة لا تستطيع التصفيق، فلا دراما من غير مسرح ولا مسرح من غير دراما.. وهما صورة حيّة للإنسان وحياته، فالدراما هي العواطف البشرية المتقدة في الأرواح، والمسرح يمثّل الحياة التي تعيشها تلك النفوس كل يوم، وتتمرّغ بالخير والشر فيها، حتى يأتي الحل كاملاً وربّما ناقصاً، ولكنه يعبّر عن الطبيعة الدائرية، التي تلتف حول نفسها برتابة الحدث أو إثارته كلّ يوم



عبدالعزيز الخضراء

صراع الثقافات بين جيلين

لأهمية دور الشباب في كل مجتمع، وكونهم الثروة البشرية الاستراتيجية لكل أمة، فالاهتمام بتنمية الشباب هو أهم المسؤوليات اليوم لنضمن لهم مستقبلاً زاهراً.

ليحاول كل شخص وفي مجاله وبمقدار طاقاته تحديد دوره في إدارة المؤسسات وملء الفراغات الكبيرة الموجودة فعلاً في المؤسسات، ولكن نرى أن هناك صراعاً بين الجيل السابق وجيل الشباب في مجال إدارة المؤسسات وهذا بالتأكيد لا يصبّ في تقدم المؤسسات ضمن الرؤية المستقبلية الموضوعة للعمل.

إن الهدف من الحديث في هذا الموضوع هو دعوة الجيل السابق أن يترك المجال للجيل الجديد، وأنّ عليه أن يتغير ويُغير من أساليبه وأفكاره، ابتداء من الدول إلى المؤسسات حتى يصل للبيت والأسرة، فليس الجيل السابق نفس الجيل الحالي، ولا أبناء اليوم نماذج مُكررة لأبناء الأمس، كما أن ثقافة الغد ليست تكراراً لثقافة اليوم، قد تتفق معها الأجيال المعاصرة وقد تختلف.

لا بُد من خلق نوع من التوازن بين تطوير الشباب والاستعانة بأهل الخبرة؛ لأنهما مطلوبان للإدارة وتطوير الأداء وإنجاز المهام، ولا بد من الاهتمام بالسيرة المهنية للفرد المُعيّن والمراحل التي مر بها حتى يصل إلى درجة خبير أو مستشار، كذلك الموظفون الجدد يحتاجون إلى الخبرة للاستفادة منها، والمستشار أو الخبير لا يمكن أن يأخذ هذا اللقب قبل مرور ما لا يقل عن (٣٠ أو ٣٥) سنة قضاها في مجال تخصصه.

جيلٌ يتبعه جيل، وجيل يُسلم الأمانة للجيل الذي يأتي بعده ويليه، وأجيال تذهب وتبقى في الذكريات وأجيال تأتي ومعها الأمنيات، ويبقى بين هذه الأجيال خيوط وتواصل وارتباطات شئنا أم أبينا، وهناك بين الأجيال أمور ثلاثة تسيطر أو سيطرت على العلاقة التاريخية بين جيلين مختلفين، وتتفرع عنها أيضاً الكثير من الأمور، لكننا سنسلط الضوء على هذه الأمور الأساسية الثلاثة، الأول: تجاهل كل منهما للآخر. الثاني: قمع الجيل القديم للجيل الجديد. الثالث: الاحترام المتبادل والحوار.

وسنحاول أن نغوص في أعماق هذه العلاقة الضرورية بين الأجيال والعلاقة الجدلية بين جيل الخبرة وجيل الشباب الذي يتبنى الانفتاح، ولا شك كما أسلفنا سابقاً أن هناك أموراً تجمع الطرفين وأموراً هي محل خلاف كبير.

أولاً- تجاهل كل منهما للآخر: أحد أسباب العلاقة السلبية بين الجيل السابق والجيل الحالي عند الكلام والدخول في النقاش حول إدارة المؤسسات، وهذا النوع حقيقةً فيه من السلبية ، فالجيل السابق الذي حقق الإنجازات ،لا يعجبه ما يحصل في الجيل الحالي من تدهور في المستوى والتخبط والنزاع والشقاق وغيره، وفي المقابل يهاجم الشباب وهم أصحاب ورواد الجيل الحالي

> جيل الأمل هو الذي يجمع بين الجيل الماضي والجيل الحاضر ويريد أن يرتقي بما لديه من إنجازات

أصحاب الجيل السابق، ويقولون لهم إنكم تعيشون على الأطلال والذكريات، فالظروف اختلفت، وغيرها من الاحتياجات لو تتوفر لنا الآن لحققنا أكثر مما حققه الجيل السابق، وهذا موجود وكل منهما يتجاهل الآخر ويهاجمه.

ثانياً. قمع الجيل القديم للجيل الحالي: وهذا أيضاً نلمسه من خلال عدم إعطائه فرصة في النقاش والتعبير والحوار، والتعامل معه بفوقية بحجة القول لهم إنكم صغار ولا يحق لكم الكلام في الأمور التي تتعلق في مصير المؤسسة، بداعي عدم الخبرة، لذلك تجد الكثير من أبناء الجيل القديم يهزأ بالجيل الجديد وهذا مؤشر خطير في نسيج العلاقات، لأنه يسبب حقداً وكراهية للمديرين الكبار وقد تصل للمؤسسة بكاملها، حتى وإن كان الماضي مُميزاً وجميلاً وكان فيه من الإنجازات.

ثالثاً: الاحترام المتبادل والحوار: علاقة الاحترام المتبادل بين الطرفين والحوار البنّاء، والهدف الحقيقي هو تقريب وجهات النظر بين جيلين مختلفين، وإيجاد قاسم مشترك، فتجد أصحاب الجيل السابق الذين عاصروا إنجازات كبيرة للمؤسسات يبينون الأسباب التي ساعدت أو أدت إلى وصولهم إلى ما وصلوا إليه من إنجازات مازالت في ذاكرة الجميع، ويتمنون من أصحاب الجيل الحالي دراسة هذه المرحلة والاستفادة منها، وفي نفس الوقت يتعاملون مع المرحلة الجديدة ومع شباب المرحلة بكل ود وحب، ويرون أن جيل الشباب هو امتداد طبيعي للجيل السابق، وفي نفس السياق نجد الجيل الحالي يفتخر بما حققه أصحاب الجيل السابق ويتغنون بتلك الإنجازات وأن مسؤوليتهم اليوم كبيرة بعد هذا الإرث الكبير والأمانة الثقيلة التي تركها لهم الآباء المؤسسون، وعليهم أن يرسموا خططاً ورؤى جديدة للمحافظة على الإنجازات السابقة بل وتحقيق إنجازات أكبر.

ويبقى السؤال الذي يطرح نفسه: هل صراع الجيلين ظاهرة صحية؟ قصدت من الصراع الجدل بين جيلين والبحث عن الصواب، وأين نجد الصواب وأين نجد الخطأ، وكيف نمد الجسور بين الأجيال، وتحويل الصراع إلى حوار هادئ شفاف، ووضع جميع الملفات على الطاولة وإظهارها وحصر نقاط الخلاف ودراستها، وتحويل الخلاف بكل شفافية إلى خطط عمل من شأنها أن تجعل الأجيال تنصهر في جيل واحد، ولنطلق عليه مثلاً جيل الأمل وسنفرد له بعض المساحة لأهميته.

(جيل الأمل) هو الجيل الماضي والجيل الحالي، هو جيل من عاصر الإنجازات السابقة وجيل من يريد أن يرتقي ويُحقق ما حققه الجيل السابق بل وأكثر من ذلك، وهذا لا شك فيه يحتاج إلى التعاون بين الطرفين تعاوناً إيجابياً ويتطلب تحمل الجميع للمسؤولية.. وربما يتساءل بعضهم: كيف يلتقي جيل بفكر قديم مع جيل بفكر جديد؟ وهذا يمكن أن يتم بأمور منها:

الحوار: الحوار هو ما يقرب بين وجهات النظر، ويجب أن يكون مستنداً إلى تفهم كل جيل للآخر.

الإخلاص: لا يختلف اثنان على أن كل محب للمؤسسة ومبادئ الإدارة يريد أن تكون المجموعة التي تعمل في الإدارة تتمتع بالإخلاص والشفافية، وتكون بعيدة عن الاستئثار الشخصي.

الجدية: يجب أن يكون كل شيء مطروحاً وبجدية وبعيداً عن الاستهزاء والسخرية، وما نقصده هو النقد الايجابي لكل مرحلة.

مكانة المؤسسة قبل كل شيء: أن يكون العمل والحوار بين هذه الأجيال يُقدم المؤسسة على كل شيء وعلى كل أمر، وهذا لا شك، ما تتمتع به أغلبية موظفي المؤسسات والمهتمين بها وبمستقبلها.

على الجيل الحاضر ألا يتأخر عن أي خدمة أو عمل يمكن أن يقوم به لأجل الأجيال القادمة، على ألا يجري بنحو يعيد نفس المشكلات والمسائل لجيل المستقبل.

إن ما ينتخبه الإنسان ويختاره لحياته هو الأهم، علماً أن المشكلات والآلام موجودة في جميع الخيارات.

والشاهد من هذا كُله أن التلاحم بين الأجيال هو الأصل، ولا شك أن هناك من يعمل في الخفاء على شرخ هذا النسيج المهم بين الأجيال واتهام كل جيل للثاني.

الاهتمام بالشباب ينبع من كونهم الثروة البشرية لأي أمة

كل جيل يسلم الأمانة للجيل الذي يليه مع منحه الفرصة في الحوار المشترك

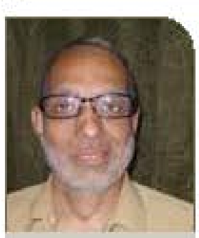
الأمانة ثقيلة وكذلك الإرث بالنسبة إلى الأجيال اللاحقة



بطل الكوميديا السوداء

نجيب الريحاني

الضاحك الباكي!



مجدي إبراهيم

ما أبدع الصورة التي رسمها لنجيب الريحاني صديق عمره بديع خيري في صور أربع، حيث تتشكّل الصورة الأولى من كونه مبدعاً يعتنق مبدأ ترتيب حركة أوضاع الممثلين يخالف المألوف، إذ لم يكن الريحاني دكتاتوراً، بل كان يترك للممثلين حرية تغيير ما يشاؤون منها كل ليلة حسبما يتراءى للممثل وفقاً لظروف العرض المسرحي، وكان في الوقت نفسه ملتزماً، إذ يتمسك بحرفية النص المسرحي دون تغيير..

بينما تتشكّل الصورة الثانية من مصير الممثل الكوميدي الذي أجبره جمهوره على السير في اتجاه الكوميديا بدلاً من التراجيديا؛ إذ كان يراه الجمهور فكهاً بالسليقة، وهذا ما لم يفضّله الريحاني في نفسه. أما الصورة الثالثة فتتركّز في مشاعره الوطنية، والتي عالج بها السياسة بالكوميديا الساخرة، مهاجماً الاستعمار البريطاني والتركي، كما أن الريحاني يهاجم رجال القصر والملك، وكان يُضحك الناس عليهم وعلى أيام الاحتلال الإنجليزي والتركي من قبل. أما الصورة الأخيرة للرجل فكانت للريحاني الإنسان الوفي للأصدقاء والزملاء، فقد كان مبالغاً في كرمه وكان يحثّ الحكومة علي إقامة ملجأ للممثلين المتقاعدين، وحين بنى قصره الذي رحل دون أن يدخله، كان يود أن يخصّصه بعد مماته ملجأ للممثلين المتقاعدين، لولا أن القدر لم يمهله لذلك.

ولعلنا لا نبالغ إذا ما ربطنا بين حياة وفن الريحاني وشارلي شابلن؛ فقد وُلدا في عام واحد (١٨٨٩م)، كما عاشا في ظروف متشابهة من حيث القسوة والألم وتحمّل المسؤولية منذ الطفولة المبكرة، فاصطبغت حياتهما وملامحهما بمسحة من الحزن تكسو وجهيهما، وظلال رمادية في حدقتي عينيهما الواسعتين، ومثلما ابتكر شابلن لنفسه شخصية المتشرّد الحالم، ابتكر الريحاني لنفسه شخصية كشكش بك، عمدة كفر البلاص، ونجح الاثنان.

وُلد نجيب إلياس الريحاني بالقاهرة في عام (١٨٨٩م)، وقد اختلفت المصادر التي تؤكد أصول عائلته، فمنها مَنْ ينسب هذه الأصول إلى لبنان، ومنها مَنْ ينسبها إلى العراق، وأياً كان الأصل فالريحاني الذي عرفناه مصرياً أصيلاً لحماً ودماً، ابن نكتة من حي باب الشعرية، مصري صميم ولد وعاش وتربّى وأعطى عمره وفنه لها، حتى أصبحت مصريته ووطنيته وخفة دمه المصرية تمتد إلى أعمق جذور التربة المصرية. كان أبوه يمتلك مصنعاً للجبس يدّر عليه ربحاً وفيراً، فألحقه بمدرسة (الفرير)، حيث تلقّى تعليمه باللغة الفرنسية وأحب قراءة الأدب الفرنسي ممثلاً في (فيكتور هيجو)، و(لافونتين)، و(موليير)، وعشق أشعار المتنبي والمعرّي، وكان يحلو له قراءة قصائدهم بإلقاء مدهش، فأدخله مدرسوه جماعة الإلقاء والتمثيل طوال سنوات دراسته وصار رئيساً للجماعة،

إلا أن الرياح تأتي دائماً بما لا تشتهي السفن، فقد مات أبوه وهو طالب، واكتشف الطفل نجيب أن أباه أوصى بكل ثروته لابنة أخته اليتيمة، هنا عمل شقيقه الأكبر توفيق كاتباً بالمحكمة ليستطيع إعالة أسرته، حتى إذا ما حصل نجيب على شهادة الثانوية العامة (البكالوريا) وهو لم يبلغ السادسة عشرة بعد، ليلتحق بعمل في البنك الزراعي، وليساهم مع شقيقه توفيق في الإنفاق على الأسرة. في البنك الزراعي، تعرّف نجيب الريحاني إلى عزيز عيد، وهو مخرج سوري شاب، فلم تلبث أن جمعت بينهما صداقة متينة، تأصّل حب نجيب للمسرح في ظلها، وراح الصديقان يترددان على مسارح القاهرة حتى تمكّنا من الحصول على وظيفة كومبارس بدار الأوبرا ليتاح لهما مشاهدة الفرق الأجنبية، وأحب مونيه سيلي وكوكلان ولوسيان جيتري وسارة برنار.. وفي عام (١٩٠٧م) قرّر عزيز عيد تكوين فرقة خاصة، وانضم إليه نجيب.

كان عزيز شغوفاً بالكوميديا، وكان حلمه الأكبر الارتقاء بالكوميديا المصرية المحلية، ولمّا كان نجيب عزوفاً عن الكوميديا، انفصل عن الفرقة، لقناعته أن الدراما الجادة وحدها هي الجديرة بالمشاهدة، لكنه تحوّل عن هذا الرأي وعارضه بشدة، ولم يكن استغراق الريحاني في المسرح متوائماً مع عمله في البنك الزراعي، ففُصل منه بعد قليل، وظل ينتظر عملاً آخر، إلى أن عرض عليه الممثل السوري أمين عطاالله العمل معه في فرقة أخيه سليم بالإسكندرية فوافق على الفور، ولعب دوراً ثانوياً في مسرحية (شارلمان) ونجح فيها نجاحاً رائعاً، ما أثار غيرة صاحب الفرقة سليم عطاالله فطرده.. ومن جديد راح يبحث عن عمل حتى وجد في شركة السكّر بالصعيد وفُصل منها بعد سبعة شهور، ليلتحق بفرقة الشيخ أحمد الشامي بترجمة مسرحيتين، وكانت عروض الفرقة تُقدّم على ألواح خشبية مرصوصة فوق براميل، وكان هو ينام على الأرض ويتقاضى أجره لبناً وبيضاً، وألحت عليه أمه أن يعود للعمل بشركة الصعيد فقبل الأمر صاغراً وبقي بالوظيفة لأكثر من عامين، إلي أن وصلته رسالة في عام (١٩١٢م) من عزيز عيد، يخبره بإنشاء فرقة جورج أبيض ونجاحها، فحصل على إجازة وسافر إلى القاهرة ليتابع عروض جورج أبيض، بعدها عاد إلى الصعيد ليظل في عمله لعامين آخرين لم يطرأ على حياته فيهما أي جديد، سوى أن عرّافة فرنسية تنبأت له بأحداث ونجاحات، قُدّر لها أن تتحقق بعد سنوات.

وفي عام (١٩١٤) فُصل من عمله ليلتحق من جديد بفرقة جورج أبيض في مسرحية (صلاح الدين الأيوبي) وهي ميلودراما تاريخية، مثّل فيها دور ملك النمسا بصورة مغايرة للنص فضج الجمهور بالضحك، وبعدها فصله جورج أبيض من الفرقة، ووجد كل الأبواب مغلقة أمامه، ولحق به عزيز عيد وزميلته اللبنانية روز اليوسف، وراحوا ينسجون أحلام المجد المسرحي مع أمين صدقي واستيفان روستي وحسن فايق، وأنشأوا فرقة الكوميدي العربي في صيف (١٩١٥) تحت إشراف عزيز عيد، واستهلوا نشاطهم بمسرحية (خلّي بالك من إميلي) فلم يتقبلها الجمهور لمخالفتها للواقع والمنطق والأخلاق حيث تخدش الحياء العام، وتوقف العرض، واضطروا لضم الفرقة إلى فرقة عكاشة في الثالث من نوفمبر من عام (١٩١٥)، وفي نهاية الأمر تم حلّ الفرقة، وعاد الريحاني إلى عمله في فرقة جورج أبيض بعد أن تعلّم فن الإخراج وتعرّف تكنيك الفارس الفرنسي الذي قُدّر له أن يكون له الأثر الكبير في أغلب مسرحياته التالية، وتأكد له أن موهبته التمثيلية تتألق في الكوميديا، واتسعت حدة الخلاف بينه وبين عزيز عيد، فاضطر الريحاني إلى ترك الفرقة في إبريل من عام (١٩١٦) بعد أن أتم تدريباته، مكملاً بذلك المرحلة الأولى من حياته في المسرح، مؤهلاً لكي يشق طريقه الخاص.

أجبره جمهوره على السير في اتجاه الكوميديا بدلاً من التراجيديا!

أوصى أبوه بكل ثروته لابنة أخته، فذاق مع أسرته مرارة الجوع والحرمان والبؤس



لقطة من فيلم «لعبة الست»

بدأ نجم الريحاني في السطوع، بعد انفصاله عن عزيز عيد، كفنان كوميدي أصيل، وابتكر ما يُعرف بـ (كوميديا الفرانكو آراب)، كما ابتكر شخصيته المشهورة كشكش بك، العمدة الريفي. قابل صديقه استيفان روستي الذي أقنعه بالعمل في مقهى الأبيه دي روز مقابل أجر قيمته (أربعون قرشاً كل ليلة)، وأحزنه انصراف الناس عنه، ففكر في شخصية كشكش بك، ولا أحد يدري على وجه اليقين تفسير نشأة هذه الشخصية، فقد تضاربت الآراء حولها، فهذا رأي يؤكد أنها مأخوذة عن الكاتب أحمد شفيق المصري، وهذا آخر يرى أنها مستوحاة من شخصية (ساتيري) تحمل نفس الاسم جاء ذكرها في صحيفة معروفة في تسعينيات القرن التاسع عشر الميلادي، وهناك رأي يُرجعها إلى عمدة مشابه جاء ذكره في كتاب (حديث ابن هشام) الذي ظهر عام (١٩٠٧)، وهذه روز اليوسف تؤكد أن شخصية كشكش بك أُخذت من ميلودراما قصيرة بعنوان (القرية الحمراء) أخرجها عزيز عيد عام (١٩١٧).. ومع ذلك فليس هناك دليل على صحة هذه الآراء، وربما كانت كلها غير صادقة – لكن الأرجح أنه كان يلتقي بكثير من عُمد القرى ممن يقصدونه في البنك الزراعي للحصول على قروض، فأخذ يطبع صورة كشكش بك بلمسات تهكمية مرحة لرجل قروي يرتدي الجبة والقفطان، وعلى رأسه عمامة ريفية كبيرة، ويحمل الكثير من المال فتلتف حوله الحسان.. رجل عجوز لكنه شهواني ومحبوب لطيبته وسذاجته ومرحه بالحياة، فيه براءة الريفيين وخفتهم الفطرية، وعلى الرغم من مكره ودهائه فإنه بريء من زيف المدنية وخداعها ونفاقها.

ولكشكش بك غالباً حماة تُدعى (أم شولح) وهي عجوز سليطة اللسان وتثير له المتاعب، وصادفت مسرحيات الريحاني على خشبة مسرح دي باري نجاحاً مدوياً، وارتفع أجره بعدها. ونظّم الريحاني فرقته، بوصفه ممثلاً مديراً، وانتقل إلى مسرح صغير (الريناسانس) بأجر قدره مئة وعشرون جنيهاً شهرياً، وفي (١٨ ديسمبر ١٩١٦) بدأت مرحلة جديدة من حياته الفنية كممثل ومدير فرقة، بعد أن قدّم (ابقى قابلني)، و(كشكش بك في باريس)، و(أحلام كشكش بك)، و(وداع كشكش بك)، و(وصية كشكش بك)، و(أم أحمد)، و(أم بكير)، و(حماتك بتحبك)، و(حلّق حوش)، و(حمار وحلاوة)، و(علي كيفك)، و(العشرة الطيبة)، و(ريا وسكينة)، و(الليالي الملاح)، و(الشاطر حسن)، و(أيام العز)، و(لو كنت ملك)، و(قنصل الوز) وغيرها من المسرحيات الناجحة، إلى أن ظهر له منافس خطير هو الفنان علي الكسار، وانقلب عليه مؤلف الكثير من مسرحياته أمين صدقي الذي انضم لمنافسه الكسار، إلا أن القدر هيأ للريحاني شاعراً ومؤلفاً بارعاً، هو بديع خيري، ما لبث أن أصبح صاحب الفضل في نجاح استعراضات الريحاني التالية بأزجاله التي تأسر الأسماع برنينها الوطني، وبوطنيته المتدفقة ضد الاحتلال البريطاني، ونجح أول استعراض لهما معاً – وهو (علي كيفك)، وتولى الموسيقار سيد درويش تلحين أغاني بديع خيري، ما أعطى لاستعراضات الريحاني مع بديع خيري طابعاً محلياً وانفعالاً صادقاً ووطنية حقة، واندلعت ثورة (١٩١٩) فتفجّر الحماس الجارف لحركة وطنية مصرية تضم جميع فئات الشعب، مرددين كلمات بديع خيري بألحان سيد درويش.

ومنذ عام (١٩٢٠) استطاع الريحاني أن يتخلص تدريجياً من الغنائية الراقصة، حتى أنتج أول كوميديا غير موسيقية عام (١٩٣١) – هي (الجنيه المصري). لقد سئم اللون الاستعراضي بسبب شكله غير الدرامي، والقيود التي فرضها على موهبته في الكوميديا، فتبيّن له أن الأوبريت بفصولها الثلاثة وبنائها المنطقي وطبيعتها الرومانتيكية هي أنسب شكل فني يتيح له فرصاً أفضل للعناية بالفكرة والشخصية والحوار في المشاهد التي تتخلل أغاني الأُوبريت، لهذا كان يريد أن يعالج الأوبريت بهذا الأسلوب الذي يعطي الأولوية للعناصر الكوميدية على العناصر الموسيقية. وكانت جميع أوبريتات الريحاني تعتمد على روايات من (ألف ليلة وليلة)، واستطاع

كوّن فرقة على ألواح خشبية مرصوصة فوق براميل، ونام على الأرض، وكان أجره بعض البيض واللبن!

أول أجر تقاضاه كان أربعين قرشاً يومياً قبل أن يبتكر شخصية كشكش بك







من أفلامه

بنك أن يحقق عن طريق حبكاتها نموذجاً رومانتيكياً راقياً من الكوميديا الخالية من الفارس، وفي هذا النموذج نلمح بدايات الكوميديا الناضجة عند نجيب الريحاني.

تخلّى عن شخصية كشكش بك والشخصيات النمطية، وتكنيك كوميديا (الفرانكو آراب) واستخدم بدلاً منها شخصيات واقعية، وتحوّل اهتمامه بشكل ظاهر إلى الاستعانة بنماذج من عامة الشعب وقد ساعده المناخ الاجتماعي والسياسي في مصر آنذاك على تعميق مفهومه الكوميدي، وكان جمهور المسرح من الأثرياء الذين أفسحوا المجال لطبقة متوسطة صاعدة من الموظفين والطلبة والمهنيين المتعلمين الذين ازداد إقبالهم على المسرح، وأخذت الروح القومية تتغلغل بين رواد المسرح الذين كانوا يريدون أن يخاطبهم المسرح كمصريين، وقد عبّر عن آمال الجمهور نقاد للمسرح كان هدفهم النهوض بالمسرح الحديث، وتحرير المسرح من الترجمة والاقتباس، فقدّم الريحاني (أيام العز، ومجلس الأنس، ولو كنت ملك).

وفي عام (١٩٢٤) تزوج بديعة مصابني وسافر معها إلى البرازيل، وحقق نجاحاً ومكسباً كبيراً ضيّعه في باريس بعدها مع زوجته، ثم عاد إلى مصر معها في العام التالي، وتوالت المشكلات بينهما فانفصلا، ولازمه الفشل والإحباط لسنوات عديدة، إلى أن قدّم على مسرح أنشأه وسمّاه باسمه، مسرحية (المتمردة)، و(مونافانا)، و(الجنة)، و(اللصوص) لكن الحظ عانده من جديد وفشل فحلّ فرقته بعد تآمر روز اليوسف عليه، ولضعف إدارته للفرقة، كل هذا جعله يتحول إلى التهكم المرير وغرق في الديون، إلى أن قدّم في عام (١٩٢٧) مسرحيته (آه من النسوان، وابقى اغمزني) وتنتمي الأولى إلى صميم مسرحيات كشكش بك، وفي الثانية يظل كشكش بك المحور الأساسي للأحداث، وقدّم استعراض (مصر في ١٩٢٩) في العشرين من مايو عام (١٩٢٩) مهاجماً فيه التفرنُج وفي عام (١٩٣٥) تألفت الفرقة القومية، وقدّم الريحاني (الجنيه المصري) في الثالث من ديسمبر عام (١٩٣١) بمسرح الكورسال ففشلت المسرحية فشلاً ذريعاً لعدم تذوق الجمهور موضوعها، وذاق الريحاني المرارة لإحساسه بالإخفاق في الارتقاء بذوق الجمهور، وفكّر في اعتزال المسرح، وبعد توقف طويل عاد إلى خشبة مسرح (الفنتازيو الصيفي بالجيزة) بـ (الشاطر حسن، والليالي الملاح، وليالي العز، والبرنسيس)، وأفلس تماماً، فقبل عرضاً لتمثيل فيلم (عرب في باريس)، وتبعه بثلاثة أفلام أُخرى فامتلأ جيبه بالمال، وفي (١١ مارس ١٩٣٤)، عاد بـ (الدنيا لما تضحك) ليحقق نجاحاً رائعاً على المسرح مرة أُخرى، تبعها بـ (الشايب لما يدلّع)، ثم قدّم في الثالث والعشرين من فبراير عام (١٩٣٥) استعراض (الدنيا جرى فيها إيه) بشخصية كشكش بك، وفي نهاية شهر فبراير من نفس العام مرض نجيب الريحاني، ثم استرد عافيته وقدّم (حكم قراقوش) التي أقام فيها توازناً محكماً بين نزعته الأخلاقية وكوميدياه.

ويرجع تاريخ النضج الفني لكوميديا الريحاني إلى عام (١٩٣٥)، ثم قُدّر له أن يتوقف عن الابتكار في الأربعينيات، فقصر جهده على إتقان فنه وإجادته، بعد أن قدّم (ما حدش واخد منها حاجة، وحكاية كل يوم، ومدرسة الدجالين، و٣٠ يوم في السجن، ويا ما كان في نفسي، وحسن ومرقص وكوهين، وإلا خمسة، وسلاح اليوم).

قدّم الريحاني للسينما اثني عشر فيلماً مثّلها واشترك في تأليفها من عام (١٩٣٩ إلى ١٩٤٩)، ومن بين أعماله تبقى أفلامه، منها ستة تُعرض في قنوات التلفزيون، ولا توجد له أي مسرحيات تم تسجيلها، أما أفلامه الستة فهي (سلامة في خير – ١٩٣٧)، و (سي عمر – ١٩٤٠)، و (لعبة الست، وأحمر شفايف – ١٩٤٦)، و (أبو حلموس – ١٩٤٧)، و (غزل البنات – ١٩٤٩).

ورحل نجيب الريحاني عن الدنيا في يوم الأربعاء الثامن من يونيو عام (١٩٤٩م).



مع حسين رياض في فيلم سلامة في خير

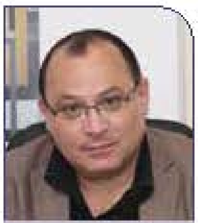
تضاربت الآراء حول شخصية كشكش بك، وأنصفه القضاء لأنها مستوحاة من البيئة التي عاشها الريحاني كموظف بنك

تخلى عن الشخصيات النمطية ووظف بدلاً منها شخصيات واقعية من نبض الحياة

(ليل خارجي) الوجه الآخر لمدينة لا تنام

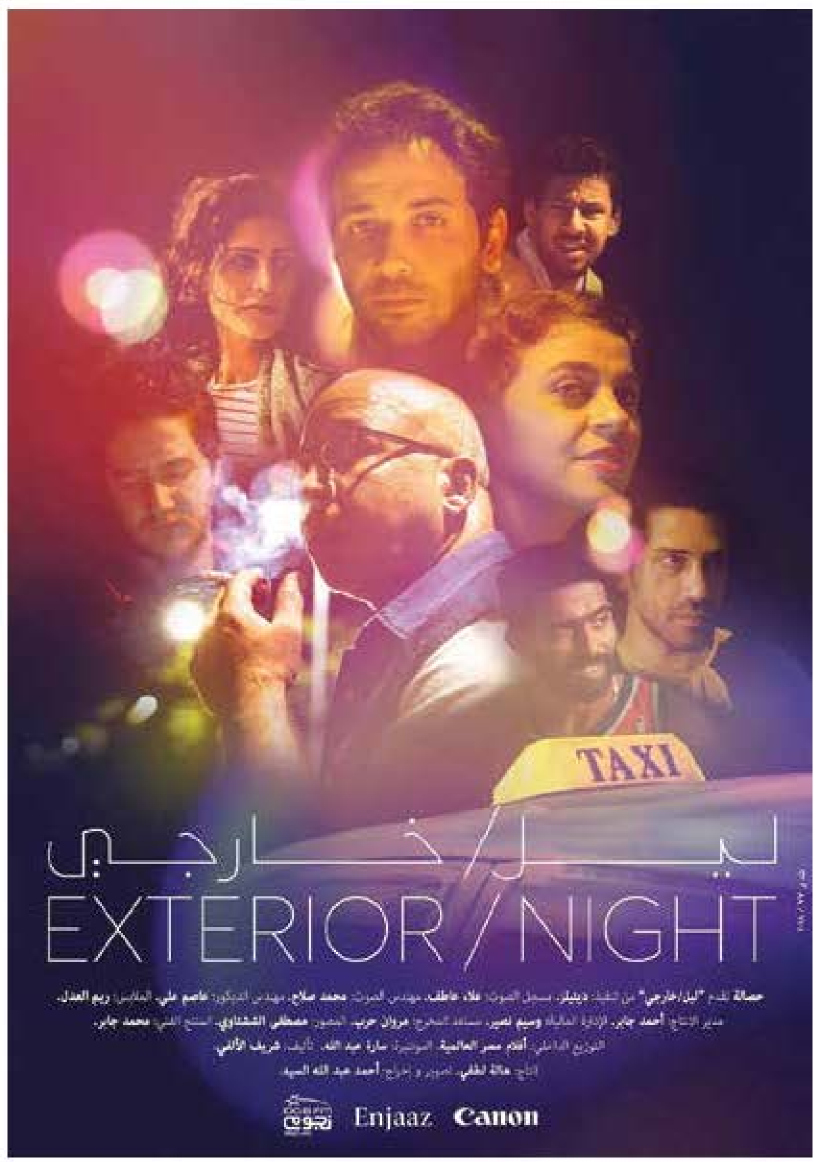
أحمد عبدالله

مخرج ينتمي إلى السينما المستقلة



أسامة صفار

برغم أن المخرج أحمد عبدالله السيد، يرفض المقارنة بين فيلمه الجديد (ليل خارجي ٢٠١٨)، وبين فيلم المخرج الراحل عاطف الطيب (ليلة ساخنة ١٩٩٥)، ويرى أنها مقارنة سطحية ومن قبيل الاستسهال، فإن المشاهد لا يستطيع أن يمنع نفسه من المقارنة، ذلك أن كلا الفيلمين يعتمدان على سائق تاكسي وفتاة، يلتقيان في إحدى ليالي القاهرة ويعيشان مغامرة كبيرة، وعلى رغم تباعد الزمن واختلاف الرؤية بين الفيلمين، تبقى ثمة أشياء مشتركة، ليست هذه محاولة لرصد الفارق أو عقد المقارنات بينهما، وإنما هي ملحوظة واجبة.



في مقدمة الفيلم يهدي المخرج الشاب فيلمه (ليل خارجي) لروح الناقد الكبير سمير فريد، أحد أهم النقاد العرب الذين ساهموا في الدفع بأجيال شابة عديدة إلى السينما، وكان من أكبر المشجعين على تجارب السينما المستقلة التي يعد المخرج واحداً من أبرز مخرجيها، كان فريد يشاهد أفلام المخرجين الشبان قبل طرحها، وربما كنسخة عمل لم تكتمل، ليبدي رأيه وملاحظاته التي كانت مثار اهتمام من شباب وكبار المخرجين، ومن بينهم مخرج (ليل خارجي).

يعد المخرج أحمد عبدالله من أكثر السينمائيين المنتمين إلى السينما المستقلة منذ بداياته، بدءاً من (هليوبوليس ٢٠٠٩)، ثم (ميكروفون ٢٠١١)، و(فرش وغطا ٢٠١٣)، و(ديكور ٢٠١٤)، ثم (ليل خارجي) الذي أنتجته المخرجة هالة لطفي ضمن مشروعها الإنتاجي المستقل (حصالة)، المثير أن هالة نفسها لديها مشروعات مؤجلة منذ فيلمها الأول (آخر النهار) الذي شارك في عشرات المهرجانات المحلية والدولية، وحصد جوائز لا تحصى لكنها تحمست لتجربة زميلها، واستطاع عبدالله، أن يحصل على منحة ما بعد التصوير من صندوق إنجاز التابع لمهرجان دبي السينمائي، حيث كان الفيلم أحد الأفلام المرشحة للمشاركة بمهرجان دبي، قبل قرار تأجيل انعقاده هذا العام، كما حصل (ليل خارجي) على منحة أخرى لتصحيح الألوان من لبنان.



المخرج أحمد عبدالله السيد

ومثل أغلب أفلامه يعبر أحمد عبدالله عن جانب من حياته ، إذ تجد أبطاله يشبهونه، فهو يسقط عليهم كثيراً من همومه وأحلامه وآرائه وإحباطاته، وهذا في (ليل خارجي) الذي يشير عنوانه إلى مصطلح سينمائي يحدد التصوير ليلاً خارج الاستديو أو البلاتوه، حيث الشوارع مسرح لأحداثه بعيداً عن الديكورات المصنوعة، فأبطاله ثلاث شخصيات يلتقون بالمصادفة وهم: مخرج سينمائي شاب، وسائق تاكسي وتنضم لهما الفتاة (توتو) أو (تهاني)، تتقاطع حياتهم معاً بشكل مثير وتقودهم الأحداث إلى مغامرة غير متوقعة حينما يتم القبض عليهم ويزج بهم في السجن.

تبدأ أول مشاهد الفيلم بالمخرج الشاب محمد عبدالهادي، الشهير بمو خريج الجامعة الأمريكية وهو يصور ثاني أفلامه، ويقف بطل فيلمه (أحمد مجدي) ليجسد شخصية (سوبرمان) ويبدو معلقاً في رافعة منتظراً دوران الكاميرا، ثم يعترض منفعلاً على تركه معلقاً إنها فكرة فيلم داخل فيلم، التي تستهوي عبدالله، والتي كررها في أفلامه كما في (ميكروفون)، إذ ينحاز لعالمه ويريد أن يشاركه الجمهور ويطلعه على كواليس صناعة الأفلام التي تبدو مثيرة.

إن بطل (ليل خارجي) يشعر بأنه غير متحقق كمخرج وغير معروف على مستوى الجمهور، بينما مساعدته الشابة تمسك برواية (استخدام الحياة)، وتقرأ بعضاً من مقاطعها وهي الرواية التي أثارت ضجة قبل عامين، وأدين مؤلفها أحمد ناجي بالسجن لاستخدامه ألفاظاً خارجة، هنا يتضامن المخرج مع المؤلف في قضيته، التي كانت حديث الأوساط الأدبية في العالم.

يستجيب المخرج الشاب لسائق التاكسي، الذي يقله ويذهب معه إلى الحي الشعبي، الذي يقيم به ربما يعثر على حكاية تستهويه، وهو يصنع فيلمه، يجتهد الممثل الشاب كريم قاسم في أداء دوره بشكل كبير.

أما شخصية السائق مصطفى، فقد عبر عنها ببراعة الممثل شريف دسوقي، الذي لم يكن معروفاً للكثيرين قبل هذا الفيلم، بل إنه لم يكن قد حصل على عضوية نقابة الممثلين بعد، ليتفاجأ الجميع بمن فيهم الفنان نفسه بحصوله على جائزة أفضل ممثل في مهرجان القاهرة السينمائي، على رغم صعوبة المنافسة داخل المسابقة الرسمية التي رأس لجنة تحكيمها المخرج الشهير بيل أوجست، لقد حملت الشخصية تناقضات عديدة وجمعت بين (الجدعنة) والشهامة والخبث والاستغلال، التي تفاعل معها شريف دسوقي بشكل كبير وبدا مقنعاً فيها برغم محاولته تقليد أداء الفنان صلاح عبدالله،وكان الفيلم قد عرض في مهرجان تورنتو السينمائي، ثم اختير ليمثل مصر في المسابقة الرسمية لمهرجان القاهرة .

لا يكشف السيناريو الذي كتبه شريف الألفي شيئاً عن ماضي الشخصيات مثلما لا يكشف عن ماضي تهاني ولماذا صار السقوط عالمها، وبرغم ذلك حاولت الممثلة منى هلا أن

المخرج أهدى فيلمه إلى روح الناقد الكبير سمير فريد أحد المشجعين على تجارب السينما المستقلة

الفيلم حصد العديد من جوائز المهرجانات العربية والدولية لتميزه





مشاهد من الفيلم


الممثل شريف دسوقي سائق التاكسي في أحد مشاهده و الفنان كريم قاسم

يدور حول ثلاث شخصيات تلتقي مصادفة في ليل العاصمة الصاخب وتنتهي قصتهم في السجن

تجتهد في أداء الشخصية التي تبدو ساذجة وضعيفة أحياناً لكنها لا تتوانى عن الدفاع عن نفسها.

تظهر الفنانة بسمة كضيفة شرف في مشهد واحد لتلعب شخصية شقيقة توتو، لكن غيابها لا يبدو مؤثراً، فالمشهد لن يؤثر كثيراً إذا تم حذفه من الفيلم.

يجمع أحمد عبدالله في (ليل خارجي) بين عمله كمخرج ومدير تصوير للفيلم الذي تميزت كوادره وعناصر الإضاءة، لتبرز كثيراً من ملامح المدينة الصاخبة، فيقدم كوادر بديعة مستغلاً الإضاءة ومشاهد القاهرة ليلاً، بأضوائها الساهرة وزحامها ومطاعمها الشعبية وأصوات السيارات، التي لا تهدأ في مدينة لا تنام، ويمزج ذلك كله بأصوات أغاني المهرجانات الراقصة، وأغنيات أم كلثوم وشيرين عبدالوهاب، كاشفاً عن كثير من تناقضات المدينة الكبيرة. وكان المخرج قد طرق كل مجالات العمل السينمائي في أفلامه السابقة من كتابة السيناريو إلى الاخراج والمونتاج ليكتمل ذلك بالتصوير أيضاً.

وفي قسم الشرطة يواجه الأبطال الثلاثة فصلاً آخر من رحلتهم في تلك الليلة المثيرة، التي تكشف الكثير من خبايا نفوسهم وتضعهم في مواجهة لا مناص منها مع أنفسهم ومع المجتمع.

وفي هذا الفيلم يضع أحمد عبدالله (٣٩ عاماً) يده على شيفرة الجمهور فيصنع تجربة مختلفة عن أفلامه السابقة، يضفي عليها قدراً من الحميمية والدفء والمواقف الكوميدية، التي تتسم بتلقائية بعيدة عن الافتعال، ومع بدء عرضه التجاري بالقاهرة مؤخراً يبدو الرهان على الجمهور كبيراً خاصة وقد حقق مخرجه نجاحاً في أفلامه السابقة التي شاركت بعدد كبير من المهرجانات، وحصدت جوائز مهمة مثل جائزة التانيت الذهبي من قرطاج السينمائي عن فيلم (ميكروفون)، والتيوليب الذهبي من مهرجان إسطنبول السينمائي، وجائزة أفضل فيلم عربي من مهرجان القاهرة السينمائي عن نفس الفيلم وجوائز أخرى عديدة في مشواره.

الممثل شريف دسوقي (سائق التاكسي) يفوز بجائزة أفضل ممثل ويفاجئ الجميع

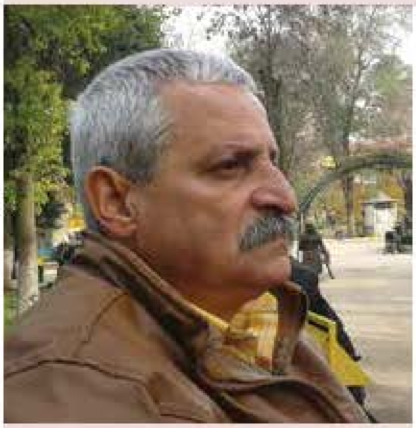

أبطال الفيلم مع المخرج


بسمة ضيف شرف الفيلم


الناقد السينمائي سمير فريد

يحيى الحاج

المسرح ابن الجدل



أنور محمد

يحيى الحاج (١٩٤٨– ٢٠١٨) مثقّفٌ مسرحي عربيّ إشكالي يمتلك جدلية الوعي السؤالي، هكذا عرفتُه وإنْ من بعيد: فخطُّه البياني منذ تخرُّج عام (١٩٧٨) في لندن، إلى أن بدأ نشاطه المسرحي في دولة الإمارات العربية المتحدة عام (١٩٨٠)، وأخرج أوّل مسرحية عام (١٩٨٣) بعنوان (الشيخ والطريق)، وحتى لحظة وفاته على أرضها (٢٠١٨) خطُّه يأخذ به نحو الجدل التناقضي الاستفهامي العلمي للمسرح، فإلى جدلية الوعي الفلسفي.

لنقل (يحيا) المسرح وهو مثل طفل يمثّل ويكتب ويُخرج مسرحيات، مِثْلُ ما فيها قسوة المأساة الإنسانية، مِثْلُ ما فيها فيضُ الأمل. فالإنسان هو حامل التاريخ، وعليه أن يواجه اللحظة العدمية وصيرورتها. يحيى الحاج مفكّرٌ مسرحي، وبوعي وخبرةٍ يُفسّرُ وهو يسأل: لماذا مساحة الحرية أكبر وأكثر في المسرح؟ ألأنّه فعل وعيٍ اجتماعي؟ ألأنّه فعل تأمُّل فلسفي؟

الوعي في المسرح كما لاحظتُ عند يحيى الحاج، هو فعالية تجريدية ظاهراتية مرتبطة بالأنا الشعورية، وعيٌ يجابهُ فيه الضحايا المخلصون لمبادئهم جلاديهم. فلا أحد يريدُ أن يموت، ولا أحد يرغبُ في أن يُفارق الحياة، ذلك مهما بلغت قسوة الألم وعمقها. يحيى.. هذا المسرحي العربي السوداني، الذي فارقنا عندما يُعقّب على عرضٍ مسرحي فهو مثل فيزيائي ينظر إلى الممثلين كأشكال للجسم الحيّ، فيُعالِجُ، يبيّنُ، يكشفُ، يدرسُ أعضاء المعرفة: الحواس الخارجية – الحواس الخمس، والحواس الداخلية – الحس العفوي والأهواء والذاكرة، وفوقها يتلمّس أعصاب الممثلين إذا كانوا قد صدقوا أو كذبوا علينا وهم يروون لنا رواية الكاتب والمُخرج، وكأنّ آراءه وأحكامه التي يطلقها هي حالات جنونية لطفلٍ وَجَد أُمّه بعد أن كان قد ضيّعها– لقيتُها. فالوعيُ عنده – هنا، حين ينتقدُ/ ينقدُ: هو صراعٌ بين سلطة مُعيّنة ومُقاومة مُعيّنة. مُجابهة كينونية مع إحداثيات العدم والوجود، حتى لا تبقى الصيرورة حاملاً للزمن المسرحي بصفته زمناً واقعياً لا خيالياً، لفعل ووعي وتكوين– كُنْ.

في آرائه حول العرض المسرحي تراهُ ضدّ الجبر (العقائدي) وتفريعاته، ولو أنّه ابن مُعتقد، لأنّ الجبر كائناً ما كان إنّما هو رقٌّ/ عبودية يذهبُ إليه الإنسانُ – هذا المثقّفُ المسرحي مُنقاداً كمن يربط رقبته ويديه بسلاسل وجنازير الطاعة. خصوصاً أنّ المسرح ابن (الجدل) ابن الحريّة، وإلاّ كلُّ رأيٍ مجامل أو يجامل الممثلين والمؤلف والمُخرج والمُتفرجين هو جريمةٌ إرادية، لأنّها جريمة وعي تؤسّس للشرّ، وهذا ما يرفضه يحيى الحاج: فنحنُ نعيش أفعالاً يومية متكرِّرة ورتيبة ومُملّة. والمسرحي، أو المسرح عند يحيى كما لاحظت، هو كسرٌ لصيرورة التماثل والتكرار التي فرضها قانون الضرورة، نحو خلق صيرورة نقضية مُبدعة. فالوعي، وهو ما يبثّه المسرح على الخشبة لا يتوقّف، إنّما يستمر سواء كُنّا نتفرّج أو نتأمّل أو نقرأ أو نبحث. فالإنسان حامل صيرورة التاريخ، حاملُ زمانية الوعي والفعل، وملعبه المسرح الكبير–الحياة، أو المسرح الصغير–الخشبة. رغم أنّ مُستقبل الإنسان مهما اعتلى الزمن/ الزمان وطار به، فهو مُهدّدٌ بالموت، لكنّهُ كما يحيى الحاج، تراهُ يُفكّر ويعمل ويتمسرح، لأنّنا لا يمكن أن نأكل السمك في الماء، ماء النهر أو ماء البحر– علينا أن نصطاده أوّلاً. لأنّنا نشغّل العقل بالتفكير، حيث الفكر يكون واعياً للضرورة، وبالتالي حراً، لأنّ الفكر وجود، أو هو جزءٌ من وجود. فيحيى الحاج لا يتخلى عن وعيه، بل تراه في كل مداخلة يوسّعه ويُعمّق شعوره– شعورنا بالفعل المسرحي حيث يجادل وبفطرته جدلاً منهجياً بعلم المسرح يكشف عن تمرده وعياً وفعلاً. فهو كما يقرأ العرض المسرحي بأفكاره، يقرؤه بمشاعره التي تنتقل إلى الوعي عنده وقد سالت منها فطرته، عاطفته. بل نلاحظ (نزقه) وهو يسرد آراءه، وقد شحنَ أفكاره بالمشاعر مثلما شحنها بالمعرفة، وهو ما يوسّع عنده الوعي الشعوري، فإذا بنا أمام مفكّرٍ ثوري.

يذكر يحيى الحاج، في حديثه بجلسةٍ في المنتدى الثقافي الرمضاني للنادي العربي بالشارقة، عند صدور كتابه (الفن المسرحي من البدايات إلى هنريك إبسن) أنّه عندما حطّ رحاله في دولة الإمارات العربية المتحدة، التي أقام فيها نحو أربعين عاماً وكان في طريقه إلى لندن، أنّ ابن عمّه الذي استضافه وأقنعه بالبقاء فيها جمع (المال) وعاد إلى السودان واشترى شاحنات وجرارات، بينما هو انحاز لحقل المسرح الثقافي، ابن عمّه تخلى عن الوعي وعاش بغريزته ولغريزته، بينما عاش يحيى الحاج للمسرح حتى لا يتمّ استلابه– استلاب الإنسان. وهذا ما نلمسه في تعليقاته على العروض المسرحية، التي تسمع فيها آراءه وبتعبيرٍ نثري يبين تمرده، عن تجربة وخبرة ومعاناة مثقّفٍ مسرحي، يُقيمُ في نقده تحقيقاً عقلانياً حتى لا نجن: حتى لا يقودنا أحدٌ (ما) كان من كان منصبه إلى البراري الموحشة.



مصطفى محرم

الأفلام السينمائية

بين التسلية والتأثير في السلوك

أصبحت الأفلام السينمائية أحد الأشكال الأساسية للتسلية في حياة الشعوب، وفي نفس الوقت تحولت منذ زمن في بعض الدول إلى صناعة عملاقة ذات رأس مال هائل، خاصة في أمريكا والهند، فهما تنتجان مئات الأفلام المختلفة الأنواع، وقد توافق مع هذا النمو الضخم للإنتاج السينمائي أن الأفلام السينمائية قد أصبحت من أكثر المؤثرات في حياتنا المعاصرة، وذلك بتلمسها للتجارب اليومية لملايين الناس بطريقة محببة وجذابة، فمن الطبيعي إذاً أن يعتبرها العديد من الناس ذات تأثير قوي وناجح في السلوك، ويكشف التمعن في قراءة ما يدور في هذا الموضوع البالغ الأهمية أن هناك نقصاً في الإجماع على طبيعة هذه المؤثرات في السلوك، فهناك العديد الذين يعتبرون الأفلام السينمائية كمحسنات للشخصية الصلبة في الحياة الحديثة، والتي تخلو من المرونة اللازمة للتكيف مع ما يواجهها من مشكلات الحياة، ويرى البعض أنها وسيلة رئيسة لإضفاء الخيال على عالم كئيب، وذلك بإضافة تعويض لرتابة الحياة المعتادة. ويعبر عما يدور من خلافات بالنسبة إلى تأثير الأفلام السينمائية بشكل دائم، ولكن بطريقة أكثر عملية، علماء النفس ودارسون آخرون للسلوك الإنساني، حيث يقومون بالتصريح بأن هذه الأفلام السينمائية هي وسيلة للإرضاء، بشكل بديل ودون ضرر، دوافع مكبوتة، وإلا فمن المحتمل، إن لم يكن من المؤكد، أن تأخذ طريق تعبير أكثر خطورة، فعن طريقة تخفيف أي نوع من التوتر وعن طريق إحداث نوع من التطهير العاطفي، فإن الأفلام السينمائية تلعب دوراً مفيداً بشكل أصيل، ويبدو هذا أكثر وضوحاً في حالة الأطفال برغم أنهم لا يشاهدونها بشكل دائم مثل من هم أكبر سناً، ويختلف تأثيرها في المشاهد العصيبة خلال عرض الفيلم إلى الكوابيس والأحلام المرعبة. والأفلام ذات المشاهد الدرامية العالية للغموض والجريمة والقتل والألم، مثل معظم الأفلام المصرية السائدة في دور العرض الآن، تساعد أساساً على إحداث هذه الأنواع من التجارب.

وهناك نوع آخر من السلوك نتيجة مشاهدة نوع معين من الأفلام يطلقون عليه الاستحواذ العاطفي، فمن خلاله وعبر إثارة عواطف مشاهد الفيلم السينمائي، يفقد الفرد السيطرة على مشاعره، ومن هذا النوع بعض ما تعرضه أفلامنا من إثارة مبالغ فيها، ويشير الاستحواذ العاطفي إلى تجارب تثار بقوة برغم أنها في معظم الأوقات يتم كبحها بشكل عادي، وفي هذه الحالة العاطفية المتأججة يعاني الفرد فقداناً جزئياً للسيطرة العادية على مشاعره وأفكاره وأفعاله.

> الأفلام السينمائية أصبحت من أكثر المؤثرات في حياتنا المعاصرة

وتنتج هذه الحالة عادة من استغراق جاد بأحد الموضوعات المكتوبة أو البصرية، مثل السينما والتلفزيون. وفي حالة هذين الوسيطين يتماثل الفرد بدقة شديدة مع حبكة الفيلم أو المسلسل التلفزيوني، حيث يذوب على سبيل المثال في الفيلم حتى إنه يبعده عن النزوع المعتاد للسلوك، وفي هذه الحالة يثبت عقله على صور معينة وتؤجج دوافعه عادة أو تظل تحت تأثير زائد مكبوح، ولكنه مهدد بشكل قوي بأن يعبر عن نفسه، حتى يشعر بالارتياح أو العودة إلى الاتزان، وقد تقبض هذه الحالة العاطفية بقوة على الفرد، حتى إن محاولاته تخليص نفسه بالتعاقل مع نفسه لا تجدي شيئاً، وعادة ما تكون هذه الحالة قصيرة الأجل. ومع ذلك، فأثناء ممارستها يصبح الدافع حراً وتقل السيطرة على النفس، ونلاحظ هذه التأثيرات من خلال تكرارها واكتشافها بالمتابعة، فتجربة الخوف والرعب أو الألم نتيجة مشاهدة أنواع معينة من الأفلام السينمائية بالنسبة إلى علماء النفس وفي تقاريرهم عن ملاحظات الأطفال وتلاميذ المدارس الثانوية وطلبة الكليات الجامعية، وتشير هذه التقارير إلى الشحنة المعبرة بشكل قوي نتيجة الأفلام السينمائية، حيث تكون ضارة للغاية خاصة على حياة الشباب.

وهناك اعتقاد شائع بعلاقتها القوية بالنسبة إلى الجريمة والإهمال الأخلاقي، بل في الواقع بالنسبة إلى ما يفترض أنه ضعف شخصي عام للمستويات الأخلاقية والتأثيرات المشتتة والملحة في المراقبة، بمعنى من المعاني قد يتم تفسيرها كتعبير عن هذا الاعتقاد.

وبرغم كل ما يقال من وجهات النظر مما عرضناه، فنحن نقول إن الفن الجيد أو الفن الراقي له هو الآخر التأثير الإيجابي وإثارة المشاعر الراقية في نفس المتلقي، ولكن الشيء المؤسف أن هذا النوع من الفن قد أصبح حدوثه من الصعوبة والندرة بمكان، فإن ما يحدث في السينما المصرية الآن من شرور وانحطاط يفوق كل ما كان المرء يتخيله، فقد أصبحت الشوارع في الأفلام، ميادين لمعارك البلطجية ورجال العصابات ومهربي المخدرات وبأحدث الأسلحة، أو البطل الفرد الذي يقف عاري الصدر وهو يحمل سلاحاً آلياً يحصد به أرواح العشرات من خصومه بعد أن فشل القانون في رأيه بأن يعيد إليه حقه المسلوب، وإلى جانبه المطرب الشعبي الذي يغني أغنيات تافهة المعاني، هذا بالطبع إضافة إلى المشاهد الساخنة، مما يثير عواطف وغرائز الجمهور الذي أغلبه من الشباب، والغريب أن يجري كل هذا تحت ادعاء الواقعية، والواقعية براء من كل هذا العبث والانحدار، فالواقعية اختيار وتدقيق في هذا الاختيار ومحاكاة إبداعية لمشكلات حقيقية وتسليط الضوء عليها ليتولاها بعد ذلك المصلحون وعلماء الاجتماع، وليس هذا العبث يقع تحت حماية من ينادون بحرية التعبير وهم لا يدركون أن بمناداتهم هذه يقومون بحماية حرية التدمير، ونحن هنا نخشى على الجمهور من شباب المولات حيث ينفقون في داخلها الكثير، حتى ينتهي طوافهم داخل المول وفي النهاية يتجهون إلى شراء تذكرة في سينما المول، فربما هذا النوع من الشباب لديه ما يقاوم به ما يراه من انحطاط وفساد وفجور على الشاشة ولكن ماذا عن أمر الشباب الذين ليس بمقدورهم أن يقتربوا حتى من المولات ودور السينما ويكتفون بالمشاهدة من خلال ما تعرضه القنوات الفضائية التلفزيونية من هذه الأنواع من الأفلام السينمائية التي يتنافس البعض منها في عرضها كاملة، وربما حتى إعادة اللقطات التي قامت الرقابة بحذفها من قبل في دور السينما.

وللأسف، فإن هذا الإسفاف لا يعطي الفرصة للأفلام الراقية، التي تحاول أن تقدم فناً سينمائياً يتماثل مع الأعمال الفنية الجيدة، وتأثيرها الراقي في المتلقي، وكما قال الناقد الكبير أ.إ. ريتشارد: (إن العمل الجيد ينظم أحاسيس ومشاعر المتلقي، بحيث يصبح في حالة تختلف عن حالته قبل التلقي).

يرى البعض أنها وسيلة رئيسة لإضفاء الخيال على عالم كئيب رتيب

الفن الجيد والراقي له تأثير إيجابي في نفس المتلقي

هناك نوع آخر من السلوك نتيجة مشاهدة نوع معين من الأفلام يطلقون عليه الاستحواذ العاطفي



بانتوك

ذاعت شهرتها بين المثقفين وجمهور الموسيقا

(رباعيات الخيام) تعيد الاعتبار للموسيقي الإنجليزي (بانتوك)



فوزي كريم

الموسيقي الإنجليزي (Sir Granville Bantock) يكاد يكون مجهولاً في الموسيقا الإنجليزية، والعالمية جملة. وضع ثلاث سيمفونيات، ولعله اشتهر في زمنه بواحدة منها، (السيمفونية الثانية)، نكتفي منها بحركتها الثانية، https://www.youtube.com/watch?v=bb_LRolD2g4 إلا أن عمله المتميز (عمر الخيام)، وهو عمل غنائي صدر إلى الجمهور بعد وفاته، صار عماد قيمته.

من أشهر أعمال بانتوك (الرباعيات) و(سافو) و(خمس قصائد لحافظ الشيرازي)



رباعيات الخيام بصوت أم كلثوم

ولم تتسع شهرة رباعيات عمر الخيام بين مثقفينا، عبر الترجمات العربية العديدة، قدر اتساعها بين الجمهور العربي عبر صوت أم كلثوم. حتى إني في عمودي الموسيقي الذي كنت أكتبه في (الشرق الأوسط) قديماً، كنتُ كتبتُ عرضاً لإصدار جديد لرباعيات بيتهوفن، فأعدَّ المحرر صورة فوتوغرافية لأم كلثوم لتُنشر مع المقال.

في الشعر الإنجليزي ذاعت شهرة الرباعيات بين المثقفين والجمهور معاً، عبر ترجمة شعرية رائعة قام بها Fitzgerald (١٨٠٩–١٨٨٣)، ونشرها بصورة خاصة عام (١٨٥٩). ثم ذاعت شهرتها ببطء أول الأمر، حتى أنجز ترجمتها كاملة عام (١٨٧٥) في طبعتها الثالثة. مع مطلع القرن العشرين صارت الرباعيات، التي تتألف من مئة رباعية ورباعية واحدة، أشهر عمل شعري لدى الجمهور الإنجليزي.

لم أقع على أثر لشيء من هذه الرباعيات في حقل الموسيقا الكلاسيكية، بالرغم من أن المصادر الأدبية الشرقية صارت مألوفة لدى الموسيقيين الغربيين. وقعتُ على لحن وضعه الموسيقي البولندي (Szymanowski)، جاء ذكره في كتاب عن حياته وموسيقاه. ولكني فوجئت بإصدار جديد، لا أبالغ إذا ما قلت (جوهرة موسيقية) عن دار النشر (Chandos)، لمؤلف موسيقي إنجليزي منسي تماماً، يدعى السير بانتوك (Bantock ١٨٦٨–١٩٤٦). وحكاية الغفلة والنسيان أمر أكثر من مألوف في حقل النشاط الموسيقي، فكم من موسيقي رائع النتاج لم يحظ بالشهرة في زمنه، أو أنه حظي بها، لكن سرعان ما طمره النسيان إلى حين، ليُبعث ثانية إلى الناس أوفر حظاً. أمر لا يد لأحد فيه، بل هو لعبة أقدار عمياء.. حدث هذا مع باخ، وفيفالدي، وشوبرت.

كان بانتوك ابناً لطبيب جراح، اندفع إلى دراسة الموسيقا في الأكاديمية الملكية، على خلاف رغبة أبيه، وبدأ التأليف طالباً. مارس قيادة الأوركسترا بعد تخرجه بدافع الحاجة للعيش، وارتبط بفرقة مسرحية أخذها في تجوال طويل إلى الشرق لأكثر من عام. ومن الشرق رجع بانطباعات عميقة سنجد آثارها في عمله هذا.

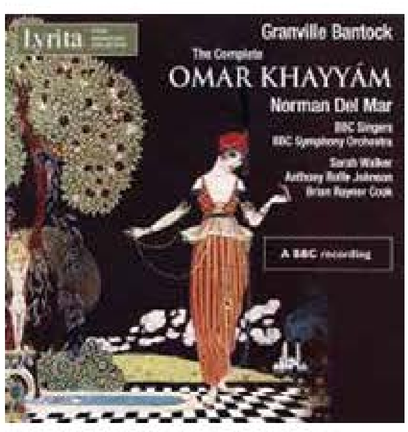
اكتسب سمعة واسعة كمؤلف موسيقي منذ (١٨٩٥). وأبرز خصائص أعماله هي الضخامة وسعة الأفق، خاصة في الأعمال الكورالية، مثل: (المسيح في البريّة)، و(سافو)، و(خمس قصائد غزل للشاعر حافظ شيرازي)، و(الرباعيات). وفي طريق عودته مع فرقته الأوركسترالية من الشرق، توقف قليلاً في قناة السويس، وهناك سمع ترتيلة الأذان الإسلامية من منارات الجوامع، فانطبعت في ذاكرته بحيث جعلها مُستهلاً على صوت البوق لمُفتتح عمله الطويل هذا:

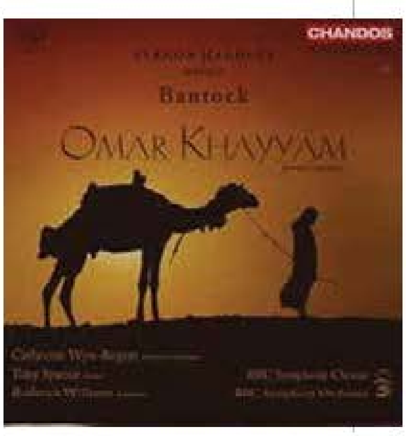
https://www.youtube.com/watch?v=gF1hcZ5nvks

قائد الأوركسترا فيرنون هاندلي، عثر على مخطوطة بانتوك الموسيقية قبل سنتين، واكتشف أنها من الروائع، وأنها تستحق أن تذاع لعشاق الموسيقا، فشرع في ذلك بعد اكتشافه أن عنصري النص الشعري والموسيقي رفيعا المستوى، وبالرغم من الظلال الغامقة حد العتمة أحياناً في النص الشعري، بفعل المعالجة التأملية للموت وقصر الحياة، فإن الموسيقا تنتشل المعالجة وترفعها إلى أفق تمجيد الإنسان والحياة والمتعة والجمال، وتستثمر الظلال العميقة للحظات التأمل

رباعيات الخيام ارتبطت بصوت أم كلثوم في أوساط الجمهور العربي

(بانتوك) مؤلف إنجليزي منسي ألف الرباعيات من ثلاثة فصول طعمت موسيقاها بمزاج شرقي إسلامي





غلاف الإصدار

الفلسفي. لقد استعمل بانتوك أوركسترا ضخمة من أجل رسم لوحة حية معززة بفرقتي كورس كبيرتين.

العمل يتألف من ثلاثة فصول، تمتد قرابة ثلاث ساعات، يتوزعها ثلاثة مغنين منفردين (تينور، كونترالتو، باريتون) وكورس. ولقد شاء المؤلف أن يبني الرباعيات المتتالية بصورة درامية، حتى لتبدو أشبه بفن (الأوراتوريو)، بحيث أخذ المغنون الأدوار على التوالي: الشاعر، حبيبته، والفيلسوف، ثم الكورس الذي يكتفي بالتعليق. الشاعر وحبيبته يغنيان الرباعيات التي تتعامل مع موضوعة الحياة والحب، وفي المقابل لهما ابتدع بانتوك شخصية الفيلسوف، الذي يغني الرباعيات المستغرقة بالتأمل الفلسفي. أما الكورس؛ فيَشغَل المَشاهد التي أرادها بانتوك مسرحية، وعبرها ينطلق صوت التساؤلات الأبدية.

الموسيقا ذاتها طُعّمت بمزاج شرقي إسلامي في عدد من فواصلها، مثل فاصل لحن الأذان عند الصلاة، الذي تقوم به آلة البوق وحدها، وتلاوة سورة الفاتحة التي ترد على لسان الكورس بترتيل بطيء عذب بعد مستهل الفصل الثالث بدقيقتين ونصف الدقيقة، يزيد من عذوبته العربية وروده على لسان غير عربي: (بسم الله الرحمن الرحيم. الحمد لله رب العالمين. الرحمن الرحيم. مالك يوم الدين...):
https://www.youtube.com/watch?v=AI7COExalsM

قبلهما، وفي مفتتح الفصل الأول، نصغي إلى صورة الليل يتلاشى بطيئاً بفعل إضاءات الفجر. ثم إلى اللحن الأساس الذي يشي بالرغبة في الحياة، والتي يمكن أن نتخيله مُستعاداً بصوت أم كلثوم (سمعتُ صوتا هاتفاً في السَّحَر...)، الذي يقول:

(استيقظوا، فهذي الشمس،
التي تبعثر النجوم الهاربة أمامها في حقول الليل.
تدفعها والليلَ سوية...)

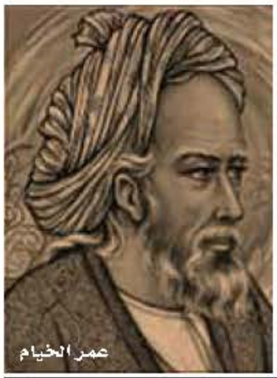
https://www.youtube.com/watch?v=8G5D7rTJ-0U

ثم يصفو هذا القسط في الرباعيات إلى التغني باسم الجمال، والحب، والسلوان الذي ينعم به المرء بفعل تأثيرها. ويُحذّر من الغفلة من ضياع الوقت الذي لا عودة فيه:

(فمن لقم، على الجرة الطينية انحيت


بيتهوفن


بانتوك في اللباس الشرقي


عمر الخيام


أوركسترا

لأتعلم سر حياتي، ومن فمها استقيت
احتسِها ما دمتَ حيا
فليس من عودة لك بعد الغياب)

ولأجل التشبع بغنى الأداء الرائع بين الأصوات الثلاثة وبين الأوركسترا أفضل الاصغاء إلى الفصل الأول بجملته:
https://www.youtube.com/watch?v=DvKJyihE5xI

وبعد مناغاة الحب، التي تذكر بالبوح الساخن في (تريستان وإيزولدا) لفاجنر، نعبر مشهد الصحراء والقافلة بأصوات أجراس الجمال العديدة. ثم يأتي صوت الفيلسوف ليعبر بنا إلى الفصل الثاني من هذه الملحمة الغنائية:

(أمرٌ واحد يقيني، هو أن الحياة تسرع هاربة والوردة التي كانت ذات لحظة مزهرة تموت إلى الأبد).

https://www.youtube.com/watch?v=Z9BQmkySxuY

في الفصل الثالث يلتقي الشاعر وحبيبته بهناءة، ولكن على كأس فارغة، تدعم فراغها الموسيقا بهدأة تتواصل حتى تتلاشى. لنُصغِ إلى الفصل الثالث كاملاً، والعمل متوافر كله في اليوتيوب لمن يرغب:
https://www.youtube.com/watch?v=Jx3inq1tNOs

ركز على اللحن الأساس الذي يشي بالرغبة في الحياة

اعتمد توظيف ترتيلة الأذان عند الصلاة وتلاوة سورة الفاتحة عبر الكورس



من معالم مدينة إربد

تحت دائرة الضوء

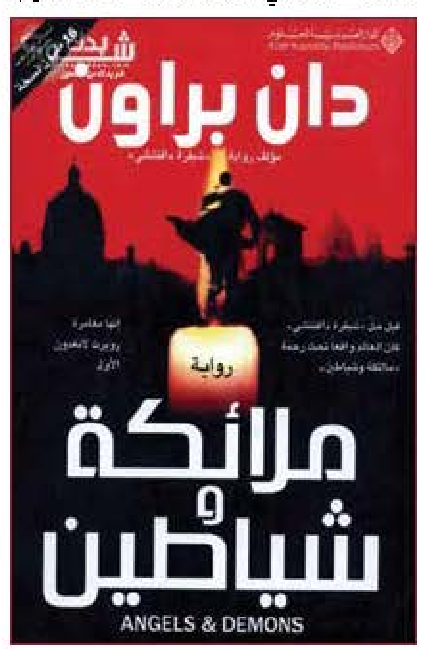
قراءات - إصدارات - متابعات

أسئلة لا إجابات نهائية عنها

الكتاب: ملائكة وشياطين
المؤلف: دان براون
الناشر: الدار العربية للعلوم- بيروت- ٢٠٠٦
الترجمة: مركز التعريب والبرمجة


شعيب ملحم

رُويت الكثير من الأخبار والشائعات حول التنظيمات السرية القديمة، وأيضاً الحديثة.. ولايزال بعضها محل شك وغموض! كالماسونية، والطبقة المستنيرة، وما يدعى بالأخويات.. ولايزال الجدل مستمراً حولها، ليس فقط حول سلوكياتها الصادمة، وإنما بأهدافها المحلية والعالمية، ودرس العديد من الخبراء والباحثين نصوصاً وملاحظات ورموزاً اتخذتها هذه المجموعات عبر قرون طويلة في محاولة للتوصل إلى حقائق ثابتة، ومسارات هذه الأخويات، واكتشاف سريتها الشديدة والانضباط الصارم لأعضائها، وطريقة اختيارهم، ولكن لايزال الشك يلازم هذه الأبحاث سواء المؤيدة أو المعارضة، التي تعتبر كل ذلك من حروب



الشائعات، وإنتاج مخيلة خصبة.

لكن الروائي دان براون، الذي اشتهر بروايته المثيرة (شيفرة دافنشي)، تابع مسيرته الروائية بنفس الخط، بحثاً عن شيفرات أخرى لفكها وتحليلها، ومنها: رواية حقيقة (الخديعة) و(الحصن الرقمي)، وفيها يتناول أسرار وأساليب عمل الاستخبارات الأمريكية (سي. آي. اي). ولا تختلف روايته التي نحن بصددها الآن (ملائكة وشياطين) عن هذا السياق، فهي تتناول في جوهرها، مجموعة من الفنانين والعلماء الكبار من عصر النهضة الأوروبية، شكلت ما يعرف بـ(الطبقة المستنيرة)، ويعتقد أن العالم غاليليو هو أحد مؤسسيها، أو ربما رئيسها، واعتمدت السرية المطلقة في أعمالها، وأيضاً المنتسبون إليها من العلماء، وكان هدفها محاربة الكنيسة الكاثوليكية، المتمثلة بالفاتيكان، وتقوم بأعمال اغتيال سرية لأعضاء بارزين في الكنيسة، وتوسم كل ضحية من الضحايا بوسم خاص، وغالباً ما يكون هذا الوسم إحدى الكلمات الآتية: نار، هواء، تراب، وماء، الذي يعتبرونه من العناصر الأساسية للحياة والطبيعة، ولم يكن رجال الكنيسة البارزون هم وحدهم المعرضون للقتل، بل العلماء والسياسيون المؤيدون للكنيسة أيضاً.

تعتمد الطبقة المستنيرة، لتنفيذ خطتها، على زرع بعض أعضائها في مراكز القرار الدينية والسياسية والعلمية، وبهذا تستطيع عبر هذه العيون معرفة كافة التفاصيل عن الشخصيات والمؤسسات، وكيفية عملها وانتشارها. ويكتشف براون في روايته أن العالم نسي أمر هذه الطبقة، واعتبرها في عداد التنظيمات التي انهارت وتلاشت في العصر الحديث، إلا أنه يعيد إلينا أن هذه الطبقة مازالت موجودة وتختبئ داخل (الماسونية العالمية) وتمارس نشاطها بسرية تامة، ويتخذ من أحداث واقعية وأمكنة مسرحاً لأحداث روايته التي تمتد


دان براون

لقرابة ثمانٍ وأربعين ساعة. وفي كل الأحوال: فإن الكاتب يعلن في مقدمته أن الكثير من الحقائق والوقائع المدعومة بالخرائط هي حقيقية في مجملها، وبالتأكيد إلا ما يستدعيه العمل الفني والإبداعي.

في كل الأحوال: فإن للرواية أكثر من هدف وهو كيفية التوافق بين العلم والدين، ومن الواضح أن الطبقة المستنيرة كانت ترفض الدين، وتعتبر العلم مثلها الأعلى، وبالتالي كان هدفها من قتل العالم الفيزيائي أنه كان يريد أن يبرهن على توافق العلم مع الدين، وينسحب ذلك أيضاً على تسميم البابا الذي كان له نفس التوجه. والحوارات في الرواية غنية ومشوقة حول هذه القضية وغيرها، إضافة إلى غناها بمعلومات عن التاريخ السري والشائك للكنيسة الكاثوليكية التي لاتزال الشائعات الحقيقية منها والزائفة تطل على الرأي العام بين حين وآخر، إضافة إلى مصطلحات جديدة مثل النظام العالمي الجديد، ومؤتمرات عالمية خاصة يعتقد بعض الباحثين أن هناك قوة خفية تسيطر أو تحاول السيطرة على مجريات الأحداث في العالم، ربما تكون (الماسونية) أو (طبقة مستنيرة) أخرى بطبعة جديدة.

قراءة في مقدمة (ابن خلدون)



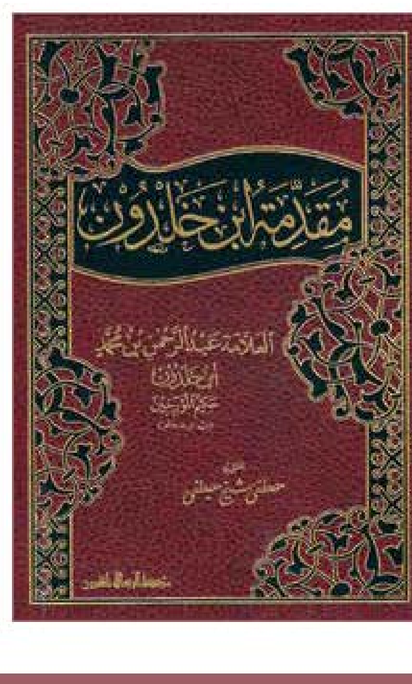
عبد الناصر الشناوي

(ابن خلدون قدم فلسفة للتاريخ تعتبر من دون شك من أعظم ما أنتجت عبقرية لم يكن لها مثيل في أي مكان أو زمان)

أرنولد توينبي

إن إعادةَ قراءة كتاب أشبهُ بإلقاء حجرٍ في بقعة ماء راكد في محاولة لكشف ما تحويه، وإن لإعادة قراءة مقدمة (ابن خلدون) مذاقاً خاصاً يحتفي به كل كاتب، خطَّ بقلم في هذا المضمار، فلم يحظَ كاتب أو كتاب بمقدار ما حظي به العلامة (ابن خلدون) ومقدمته الخالدة من الاحتفاء في الأوساط العلمية والفكرية، ليس فقط لتصنيف المقدمة ضمن أبرز عشرة كتب غيرت مجرى الفكر الإنساني، وإنما لما خلَّفه (ابن خلدون) من عبقرية لم ينحصر فيها مجاله الفكري حول ثقافة بعينها أو علم بذاته، وإنما قدم إلى العالم علماً جديداً هو (علم الاجتماع أو السوسيولوجيا) والذي جاء فيه مالم يستطع أحد من قبله أن يأتي بمثله.

المقدمة أو مقدمة كتاب (العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر)، هو مؤلف (ابن خلدون) الخالد والذي انتهى من تأليفه سنه (١٣٧٧م) ،وقد اعتبرت المقدمة – لاحقاً – عملاً منفصلاً لما ألمّت به من طابع موسوعي في ميادين الشريعة والتاريخ والجغرافيا والاقتصاد والعمران والاجتماع والسياسة والطب.



وتتناول المقدمة عبر صفحاتها أحوال البشر واختلاف طبائعهم والبيئة وأثر كل هذا في الإنسان، ولكن أكثر ما يدهشنا عند إعادة قراءة رائعة (ابن خلدون) (المقدمة) هو تفسيره للدافع نحو كتابتها؛ فتحدث عن انحطاط الحضارة ووصف حال أزماننا المعاصرة كأنما يعيشها الآن، وما كان (ابن خلدون) في هذا منجماً ولا مدعياً لغيب، وإنما كان مفكراً صادقاً أدرك بعلمه الغزير وعبقريته الخالدة سنن الكون وطباع الخليقة، فكان وبجدارة مختزلاً لمن أتى قبله، ومقدماً على من جاء بعده تماماً كما أراد لمقدمته أن تكون.

وبهذا الكتاب سبق (ابن خلدون) غيره من المفكرين العرب والغربيين على حد سواء، ولعل ريادته كمؤسس لعلم الاجتماع سابقٌ في ذلك على الفيلسوف الفرنسي (أوجست كونت) الذي يرجع الغرب – وهذا شأنهم دوما– ريادته لهذا العلم.

فجاء علم الاجتماع منذ تأسيسه على يد (ابن خلدون) علم عربي خالص، وبإعادة قراءة المقدمة وما تضمنته من ستة أبواب؛ الباب الأول: في العمران البشري على الجملة وأصنافه وقسطه من الأرض. الباب الثاني: في العمران البدوي وذكر القبائل والأمم الوحشية. الباب الثالث: في الدول والخلافة والملك وذكر القبائل والأمم الوحشية. الباب الرابع: في العمران الحضري والبلدان والأمصار. الباب الخامس: في الصنائع والمعاش والكسب ووجوهه. الباب السادس: في العلوم واكتسابها وتعلمها.

وقد قاد (ابن خلدون) المنهج التاريخي العلمي – من خلال الأبواب الستة – إلى التوصل لعلم الاجتماع، من خلال ارتكاز منهجه على كل الظواهر الاجتماعية التي ترتبط ببعضها بعضا، فقد كان مفهوم العمران البشري عنده يشمل كل الظواهر، سواء أكانت سكانية أو ديموغرافية او اجتماعية أو سياسية أو ثقافية، ويقول في ذلك عبر مقدمته (فهو عبر عن الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم من الأحوال مثل ذلك التوحش والتأنس والعصبيات، وكذلك أيضا أصناف التغلبات للبشر بعضهم على بعض، وكذلك وما ينشأ عن الكسب والعلوم والصنائع وسائر ما يحدث منه العمران بطبيعته من الأحوال).


ابن خلدون

ويستمر (ابن خلدون) عبر مقدمته في استعراض صور العمران وأثر العصبية القبلية في ذلك، وتطور الدول والأمصار، وبناء مختلف الحضارات والممالك والقوى السياسية والمدن والقرى والفنون والعلوم، ليحلل من خلالها مختلف الظواهر الإيديولوجية والسياسية والاقتصادية التي تسهم في البناء المشابك للمجتمع الإنساني، وقد اعتمد في ذلك على عدة مصادر، ويستكمل رسالته الإنسانية الرائدة ليتحدث عن وجوه المعاش والصنائع من تجارة وصناعة وفلاحة ومهن، واضعاً استنتاجاته شارحاً منهجه الفكري القائم على تحليل صنائع الأمم السابقة الراسخة لديهم ومدى تطورها في الحضارة الإنسانية.

وينتهي المقام في الكتاب السادس؛ وهو أطول أقسام المقدمة وفيه يتحدث (ابن خلدون) عن طرق التعلم وتطور مختلف العلوم الدينية والطبيعية وغيرها، مطلقاً في خضم ذلك دعوته إلى إعادة إصلاح اللغة العربية عن طريق تعويض حركات الإعراب أو تيسيرها، وفي ذلك يقول في الفصل الخامس (إن لغة العرب لهذا العهد مستقلة مغايرة للغة مضر حمير).

إن أي محاولة للإلمام بفكر (ابن خلدون) عبر مقدمته الشهيرة أمر يصعب تحقيقه، فلاتزال المقدمة تحمل بين طياتها الكثير من النظريات والعلوم، وإن إعادة قراءتها أو البحث فيها ليست اجترارا لتاريخنا العريق، وإنما محاولة دؤوبة للغوص في بحر لجيّ الأعماق، فيكفي هذه المقدمة أن نذكر انها صارت أكثر صيتاً وشيوعاً من كتاب العبر نفسه، لما انطوت عليه من تأملات جعلتها وبحق أهم مؤلف عن المجتمع العربي والإسلامي في العصور الوسطى، تلك الأهمية التي أضفت على (عبد الرحمن بن محمد بن خلدون) أوصافه الحالية بين مؤرخي الفكر المعاصرين، وما منحته من أبوة شرعية لمعظم العلوم الاجتماعية العربية المعاصرة من اجتماع وتاريخ واقتصاد.

(على دروب الأندلس)

كتاب في أدب الرحلات


محمد سيد بركة

يستهل الكاتب الفلسطيني سميح مسعود كتابه (على دروب الأندلس) الصادر حديثاً عن (الآن ناشرون وموزعون) بعمان في الأردن، بالحديث عن ولعه القديم بالقراءة، ورحلته من خلال الأسفار إلى تلك الأرض، من خلال قراءة التاريخ والمسرح

ويخبرنا الكاتب، كيف بدأ عشقه للأندلس منذ ما يقرب من سبعين عاماً، وهو في الصف السادس الابتدائي، وذلك عندما استعار كتاب فتح الأندلس للكاتب جرجي زيدان من مكتبة المدرسة، وكيف أدى دوراً في مسرحية مدرسية حول الأندلس عندما تقمص شخصية ألفونس ولي العهد، فعلقت هذه الشخصية في ذاكرته التي رسخها أستاذه محمد البغدادي، الذي عرّفه إلى صانعي الحضارة الأندلسية العظيمة، التي لم تزدهر إلا بفضل العرب والبربر واليهود وسكان الأندلس الأصليين من المسيحيين مجتمعين، الذين تعايشوا وتفاعلوا حضارياً على نحو فريد في التاريخ البشري.

ولا يبتعد مسقط رأس الكاتب الذي ولد في حيفا بفلسطين، من خلال تداعيات الكتابة بعد هجرته من بلده وإقامته في كندا، وتأسيسه للصالون الثقافي الأندلسي في مونتريال بكندا إحياء لذكرى ابن رشد وابن ميمون وابن زيدون وولادة بنت المستكفي وابن حزم وابن عربي ولسان الدين الخطيب وغيرهم، هذا الصالون الذي كان أيضاً من أهدافه لم شمل أبناء الثقافة الواحدة من أقطار البلاد العربية

وتتداخل الحكايات بين الماضي والحاضر التي يستذكر فيها بيكاسو الذي رسم الجرنيكا، والرسام جويا، وإرنست همنجواي الذي كتب (لمن تقرع الأجراس) التي تتحدث عن الحرب الأهلية الإسبانية، ورواية حسين ياسين عن مناضل فلسطيني قاتل مع الثوار الإسبان ضد الدكتاتورية واستشهد في نهاية الثلاثينيات من القرن الماضي واسمه علي عبدالخالق، ويستعيد رواية (الخيميائي) لباولو كويلو، التي جرت أحداثها الأولى في جزيرة طريفة الأندلسية، وتأثر لوركا بالشعر العربي والزي العربي والحياة العربية وثقافتها، وتضمن شعره عدداً من المفردات العربية.

كما يسرد الكاتب بداية فكرة الرحلة من خلال عدد من الأصدقاء الإسبان، ورحلته إلى مصر، ثم إلى المغرب الذي يسّر له الرحلة، وتعرفه إلى عدد من الأصدقاء الذين قدموا له معلومات غنية عن سبيل الرحلة، وهو يبدو محظوظاً بالمصادفات الطيبة التي سهلت له الرحلة، فضلاً عن كونه ينطوي على إنسانية وطيبة وحيوية، يستطيع من خلالها نسج علاقات متشعبة مع الناس الذين يلتقيهم أول مرة، ويكون لهم دور في إثراء رحلته.

وزار الكاتب خلال الرحلة التي دامت ثلاثين يوماً، ست مدن أندلسية وهي: ملقا ورندة وسرقسطة وطليطلة وقرطبة وإشبيليا، ومرَّ بمدريد العاصمة، ووصف خلالها العمارة، واستعاد التاريخ، وربط بين الماضي والحاضر لغرناطة، وقرطبة وملقا وإشبيليا..

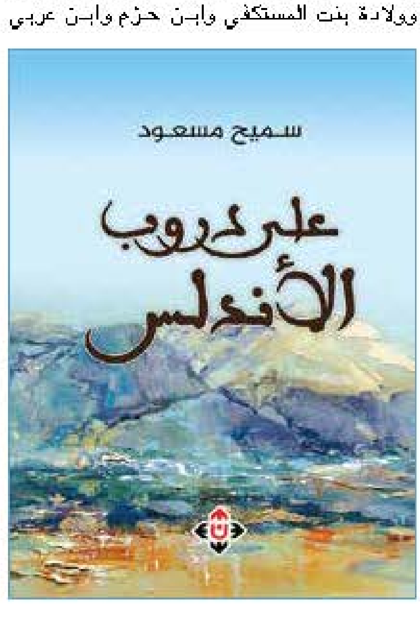
ويتوقف الكاتب عند كل ساحة ونافذة وباب ودرج وجدار ليستذكر حكايات الذين عاشوا في هذه المدن وصنعوا حضارتها، ومنهم ابن زيدون، وابن رشد، والولادة بنت المستكفي، ولسان الدين الخطيب، وعباس بن فرناس، ومحيي الدين بن عربي، وابن حزم الأندلسي، والزهراوي، ويرى خوسيه ميغيل بويرتا من جامعة غرناطة، أن الكتاب عمل كثير التفاصيل، دقيق الوصف، شائق الأسلوب، يروي الحقائق بطريقة ممتعة وشاملة تسترعي الأنظار، وهو ضروري لكل من يهتم بالحضارة الأندلسية وبرؤية الإسبان المعاصرين للماضي العربي لبلادهم

ويرتبط هذا العمل الأدبي ارتباطاً وثيقاً بأدب الرحلات، إنه محصلة زيارات قام بها مؤلفه لمدن أندلسية، التقى فيها عدداً من المستعربين الإسبان، وعرباً يقيمون في إسبانيا منذ سنوات طويلة، نقل عنهم صوراً حية عن الحضارة الأندلسية، باعتبارها تراثاً إنسانياً، أبرزها جنباً إلى جنب مع معلومات أخرى ثرية، تشكل إطاراً دقيقاً للمدن التي زارها، بما فيها من مآثر تراثية قديمة وحديثة، ونصب تذكارية أقامتها إسبانيا لتخليد ذكرى مشاهير الأندلس، من أهل العلم والفكر والأدب.

ويتوقف عند الكثير من الرمزيات العربية التي لاتزال باقية في المكان، ومنها العمارة والكتابة والزخرفة والعلم الأندلسي والمآذن والقباب والأواني الخزفية، التي لاتزال تجارة رابحة للزوار ونقش عليها بالعربية (لا غالب إلا الله)، وكذلك الروح العربية في وجدان الإسبان وانتمائهم العربي في الحس الشعري للموشحات، ورقص الفلامنغو وتأثرهم بالمطبخ العربي، وأسماء محال عربية باسم القدس ودمشق.

ويشير الكاتب إلى حنين كثير من الإسبان للروح العربية التي أسست للحضارة العالمية الحديثة، مستشهداً بما كتبه المستعرب الأندلسي أميلو : إن الإسبان كانوا عرباً في طريقة تفكيرهم، وإن هناك الكثير من الأسماء التي أثرت في النهضة الأوروبية، ومنها ابن طفيل وسواه كثيرون.

الكتاب ليس رحلة في المكان فحسب، بل رحلة في العقل الإسباني والتاريخ الإسباني الذي يمتاز بالتسامح بما أسس له العرب هناك، وليس مجرد رواية فحسب بل هو أيضاً موسوعة لتاريخ العرب والمستعربين في إسبانيا بعامة وفي الأندلس على وجه الخصوص، وهو مشروع مفتوح لإحياء التراث الإنساني العظيم الذي تأسست عليه النهضة الأوربية، والذي مازال مجهولاً للعالم العربي والإسلامي لحد كبير، إذ يمثل الكتاب دعوة للتعرف إلى العوامل التي أدت إلى النهوض العربي والإرث الإسلامي المشترك في الأندلس، والتمثل به لولوج عصر جديد.. في عالم معاصر تحكمه شريعة الغاب والعنصرية البغيضة.




سميح مسعود

جدلية العلاقة
بين السينما وعلم النفس



سعاد سعيد نوح

هل ثمة علاقة بين السينما وعلم النفس؟ هل القضايا السيكولوجية، التي تتم معالجتها في الأفلام السينمائية، تنبني على معلوماتية نفسية صحيحة؟ وهل تتم مراجعة هذه المعلوماتية من قبل متخصصين في هذا الحقل المعرفي النوعي؟ وهل يمكن أن تقدم السينما العلاجات النفسية الصحيحة للأمراض النفسية، التي يتم عرضها من خلال الدراما السينمائية؟ كل هذه الأسئلة تتم الإجابة عنها بشكل تفصيلي في كتاب (السينما وعلم النفس علاقة لا تنتهي) لسكيب داين يونج، والذي قام بترجمته للعربية سامح سمير فرج، وصدر مؤخراً عن مؤسسة (هنداوي) بالقاهرة.

يتضمن الكتاب مقدمة وستة فصول، يعالج (يونج) فيها كيف فسّر علماء النفس الأفلام السينمائية، وكيف قدّمت السينما العلاج النفسي والأمراض النفسية. كما سعى إلى الكشف عن التركيبة النفسية لكبار المخرجين؛ مثل ألفريد هيتشكوك، ومارتن سكورسيزي، ووُدي آلن، كما عرض سيرة حياة كبار الفنانين العالميين النفسية مثل: أنجلينا جولي وجاك نيكلسون، كما تناول تأثير الأفلام السينمائية العميق في الجمهور، وكشف يونج عن الصلات العميقة بين عالم السينما الخيالي وواقع الحياة اليومية، وتأثير كل ذلك في سيكولوجية الشخصيات السينمائية من ناحية، والمتلقي لهذه الأفلام من ناحية أخرى.



يشير المؤلف إلى التقارب التاريخي بين نشوء علم النفس والسينما، فكلاهما ظهر في اللحظة التاريخية نفسها في نهاية القرن التاسع عشر، ومن الواضح أن التأثير الثقافي لكتب علم النفس والسينما في القرن التالي وما بعده كان هائلاً، فعلى امتداد هذا المسار التاريخي كان هناك العديد من المناسبات التي شخص فيها علماء النفس بأبصارهم نحو السينما، مثلما كان هناك العديد من الأوقات التي شخصت فيها السينما ببصرها نحو علماء النفس. ويكشف المؤلف عن العلائق بين علم النفس والسينما.

يركز المؤلف على الأفلام التي تناولت أمراضاً نفسية بعينها، وقد زخر العام (٢٠١٧) بعدد من الأفلام التي تدور حول قضايا علم النفس، مثل فيلم (انفصام) من بطولة جيمس ماكافوي وأنيا تايلور جوي وبيتي بوكلي، ويحكي قصة رجل لديه انفصام في الشخصية، حيث يتقمص (٢٣) شخصية نتيجة لتربيته المعقدة.

يطرح المؤلف سؤالاً مهماً ويحاول الإجابة عنه في الفصل الثاني من الكتاب، والسؤال هو: هل تتوقف العلاقة بين السينما وعلم النفس عند إبراز الأمراض النفسية في الأعمال الدرامية أم أن هناك رابطاً آخر؟ وتأتي إجابة الكاتب أن ثمة رابطاً آخر هو تأثير أداء الممثلين وما يقدمون من محتوى سيكولوجي في المتفرج، ويستدل على هذه الفرضية بشخصية (روكي) في سلسلة الأفلام التي أداها سيلفستر ستالون وتأثيرها في المشاهد، وكذلك دوره في سلسلة أفلام (رامبو) وتأثير هاتين الشخصيتين في مشاهد السينما الأمريكية.



سكيب داين يونج

ويسعى المؤلف إلى تحليل دور السينما في التأثير على الجمهور، ففي الفصل الثالث يكشف عن الأنماط السلوكية لرواد دور العرض، والكشف عن كيف يفضّل الجمهور فيلماً معيناً أو نمطاً معيناً من الأفلام، وكيف انتبهت شركات الإنتاج لسيكولوجية المشاهدين وعملت لها حساباً في إنتاج أفلامها.

كما ذكر المؤلف أمثلة عن أشخاص ارتكبوا جرائم بمجرّد رؤيتهم لفيلم ما، ونستنتج من هُنا أن التأثير السلوكي للسينما في نفسية المشاهدين.

كما يطرح الكاتب تساؤلاً مهماً عن خطورة أفلام الكرتون على الأطفال وتأثير المحتوى الذي تقدمه هذه الأفلام فيهم، وهل يحتاج الأمر إلى رقابة من الأهل على صغارهم، الذين يشاهدون هذه الأفلام؟كما يطرح تساؤلات عن الرسائل النفسية التي تحملها هذه الأفلام!

يتوجّه هذا الكتاب في المقام الأول إلى جمهور قُرّاء قوامُه الطلاب وغير المتخصصين من عشّاق السينما أو علم النفس، لهذا فهو يخلو نسبياً من المصطلحات المتخصصة، وفي الحالات التي استخدم فيها يونج بعض المصطلحات التقنية، قام بتوضيحها للقارئ.

شعورها رائع كما في الأحلام

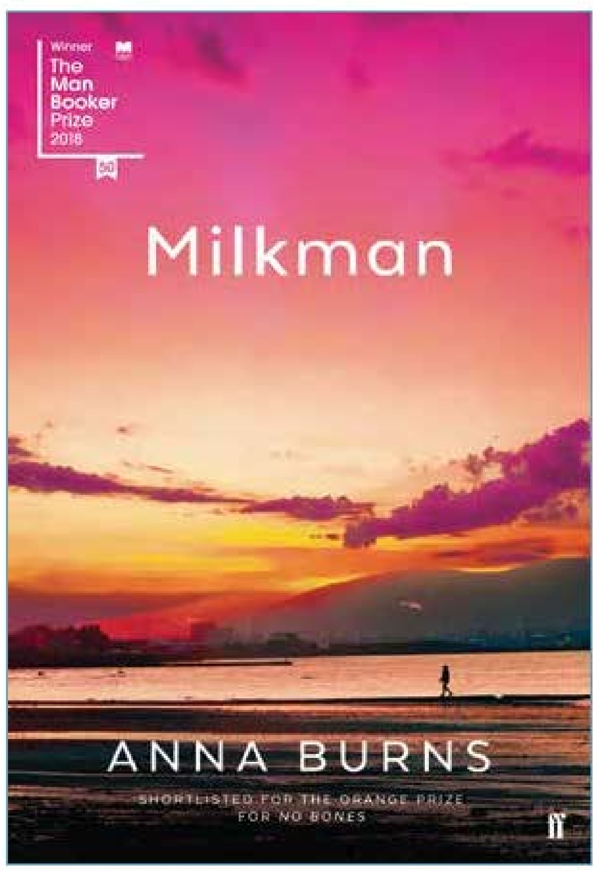
آنا بيرنز تفوز بـ (مان بوكر) وروايتها (بائع الحليب)



زياد عبدالله

يغدو التاريخي في رواية (بائع الحليب) للإيرلندية آنا بيرنز جلياً ومهيمناً، من جراء كل ما هو عادي ويومي، ويأتي عمق الرواية من تتبعها كل ما يطفو على السطح – إن صحت العبارة، وليبدو هذا السطح جوهرياً وقادراً على استخلاص تلك المعاني العميقة، نتيجة وضعه أمام القارئ ليتتبعه، ويتعقب مصائر البشر التي من ممكن أن تكون كارثية بسبب تفاهات جرى التلفظ بها هنا وهناك، وتسليط الضوء على قوة الشائعات بوصفها أقوى وأمضى من الحقيقة، والتي تزداد تأثيراً وقوة في مجتمعات مغلقة تعيش حرباً أهلية، ترصدها هذه الرواية التي فازت بجائزة (مان بوكر) لعام (٢٠١٨).

تجري أحداث الرواية في إيرلندا، وتحديداً بمدينة بلفاست في سبعينيات القرن الماضي، وإن تحديد ذلك لا يمكن العثور عليه في ثنايا الرواية، التي لا تحتوي أي شيء على صلة بالمكان، حيث يستعاض عن أسماء المدن أو الأحياء بكلمات مثل (منطقة) أو (حي) أو (حديقة خزانات المياه) ونحو ذلك، بينما نستطيع أن نتبين الزمن، وأن ما ترويه الراوية هو استعادة لتلك الحقبة الدامية من تاريخ إيرلندا، كون ما حدث قد حدث في الماضي، وخاصة مع معرفتنا عمر الراوية حين صادفت بائع الحليب، وثمة مقارنات بين السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات. ويترافق إغفال الإشارة إلى المكان، مع غياب الأسماء عن الشخصيات، بدءاً من شخصية (بائع الحليب) الذي لا نعرف له اسماً بل لقباً أو اسماً حركياً هو الذي لم يكن يبيعنا الحليب، ولا باع أحدنا. ما كان يتلقى طلبات بتوزيع الحليب. لم يكن الحليب على علاقة به. لم يسلِّم الحليب قط، ولم يكن يقود سيارة توصيل الحليب، ولنقع على الشخصيات بألقابها أو ما تمتّ به من قرابة للراوية مثل (صهري الأول وصهري الثالث، وأختي الكبرى...)، وصولاً إلى شخصيات تسمى (أحدهم ابن أحدهم، شبه الحبيب..).



وطالما أننا تبينا أن المستعاد في هذه الرواية هو الصراع الدامي الذي شهدته إيرلندا، فإن بائع الحليب سيكون قائداً من قادة الجيش الإيرلندي الجمهوري، والذي سنتبين ما هي عليه شخصيته، والحيثيات المحيطة به المتداخلة بالتاريخي من خلال حدث لنا أن نعتبره بسيطاً، ألا وهو أن هذا القائد سيكون معجباً براوية الرواية حين كانت في التاسعة عشرة من عمرها بينما هو في الحادية والأربعين، ولعل مفتتح الرواية يضعنا مباشرة في خضم الحدث الرئيس الذي سيهمن على صفحات الرواية، ولي أن أورد ترجمته هنا: في اليوم الذي وضع فيه أحدهم ابن أحدهم فوهة مسدسه بصدري وناداني بالقطة مهدداً بإطلاق النار عليّ مات بائع الحليب. أُردي قتيلاً على أيدي فصيل حكومي ولم آبه بمقتل هذا الرجل. اهتم لأمره البعض، ومنهم من كان يعرفني من هيئتي ولم يبادلني كلمة واحدة، كما يقال، وقد كنت على ألسنتهم لأنهم أطلقوا الشائعات، أو أنه صهري على الأرجح هو من أطلقها، ومفادها بأنني كنت على علاقة مع بائع الحليب هذا، وأنا في التاسعة عشرة من عمري وهو في الحادية والأربعين. عرفت عمره، ليس لأنه أردي قتيلاً وبالتالي أوردت وسائل الإعلام ذلك، بل لأن حديثاً دار بين مطلقي الشائعات، قبل أشهر على حادثة إطلاق النار، بأن الفارق العمري بين الحادي والأربعين والتاسعة عشرة شيء مقزز، وأن ثلاثاً وعشرين سنة أمر مقزز، وأنه كان متزوجاً وليس وارداً أن أغرر به ذلك أن بعضاً من الهادئين والمتوارين ساهموا أيضاً بتتبع الأمر. وبدت تلك العلاقة مع بائع الحليب خطئي أنا. إلا أنني لم أكن على علاقة ببائع الحليب. لم

يعجبني وكنت خائفة ومضطربة من جراء ملاحقته ومحاولته إقامة علاقة معي.

رواية (بائع الحليب) تأتي بعد روايتين لآنا بيرنز هما (انشاءات صغيرة ٢٠٠٧)، و(بلا عظام) التي كانت ضمن القائمة القصيرة لجائزة (أورانج) في عام ٢٠٠٢، ولتكون جميعاً متأسسة على مدينة بلفاست المنكوبة بالصراعات، ساعية على الدوام إلى اكتشاف التداعيات النفسية للعيش في مثل هذا (المجتمع المُستنفر). إلا أن بيرنز وفي لقاء معها في صحيفة (الغارديان) ترى أن (بائع الحليب) هي الأكثر سياسية، والأكثر جهراً بالمشاكل. وتقول إن الناس يسألونها: هل مازلت تكتبين عن إيرلندا؟ عليك أن تنسي وأن تمضي في حياتك. ولكن كيف لي أن أنسى وأمضي بعيداً؟ وقد شكلت هذه (الاضطرابات) حدثاً هائلاً ومريعاً في حياتي، وفي حياة الآخرين، الأمر الذي يستدعي الكتابة عنها. ولمَ عليّ التوقف عن ذلك؟ إنه مجتمع ثري ومعقد للغاية وصالح جداً لنسج الروايات.

تشكّل الشائعات، والقيل والقال مساحة استثنائية في (بائع الحليب) لمعاينة النسيج الاجتماعي الذي تقاربه الرواية، وتتمحور بشكل مطلق وجوهري على حدّ تعبير بيرنز (على الطريقة التي تم استخدام السلطة بها، سواء على المستوى الشخصي أو الاجتماعي)، وهي بذلك تتخطى بلفاست وخصوصية الصراع الإيرلندي، لتكون صالحة لمقاربة مجتمعات متعددة ومتنوعة وهي ترزح تحت ضغوط الصراعات الأهلية، لا بل إنها تضيء على آليات الاستبداد الاجتماعي التي يستخلصها البشر عموماً حين تعرضهم لظروف سياسية استثنائية شديدة التوتر والحساسية، وكيف للأشياء الصغيرة أن تكون فاعلة ومؤثرة بما يبدو ظاهرياً منيعاً وراسخاً، وعليه فإن الشخصيات لا تقدم إلا على (رد الفعل) ذلك أن الفعل حاصل وموجود بقوة وهو خارج على سيطرة المجتمع والأفراد، وبالتالي تتبدّى في الرواية البدائل عبر ردود الأفعال اتجاه أشياء لا معنى لها في ظروف أخرى، لا بل إن المجتمع يسعى إلى تلفيق الأحداث والتلاعب بها بمنتهى العسف والاستهتار، كما هي العلاقة بين راوية الرواية وبائع الحليب التي لم تحدث أصلاً، ولم يتعدَ الأمر سوى لقاءات عابرة مرتبكة.

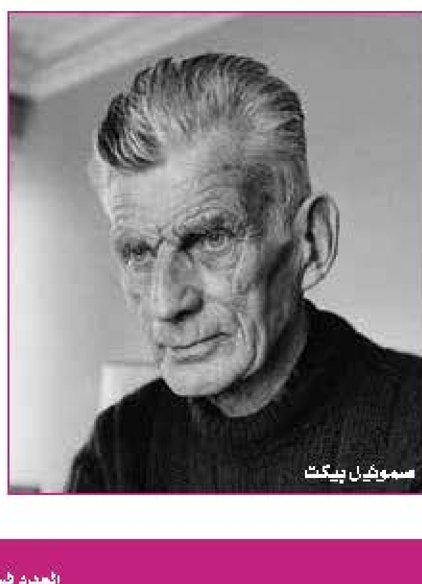
رواية (بائع الحليب) مكتوبة بلغة إنجليزية شديدة الخصوصية، تتدفق الجمل والعبارات فيها كما لو أنها تردد على مسامع القارئ، ولها أن تكون كما بطلة الرواية التي اعتادت القراءة وهي تمشي (درجت المؤلفة على ذلك). ومع العبارة الافتتاحية تمضي الرواية متدفقة ومتلاحقة، وجلّ التراكيب خاضعة لمنطق (الحكي)، ومع السعي لوضعها في مقارنات أو منابع لأسلوبها، جرت لدى عدد من النقاد استعادة بيكت وجويس وغيرهما من الكتاب الإيرلنديين العظام، إلا أن بيرنز بالتأكيد أقرب لبيكت منها لجويس، وقد احتكمت روايتها على سخرية سوداء، وظفتها في نبش التاريخ من دون التعريج على أي شيء تاريخي.

بالعودة بالزمن لما قبل أربع سنوات من نيل بيرنز جائزة (بوكر)، تورد محاورتها ليزا ألارديسي في (الغارديان) أنها كانت عاجزة عن الكتابة بسبب ما تعانيه من ألم مبرّح في الظهر، بينما كانت تعيش متنقلة في أرجاء إنجلترا، تلزم بيتها حين يتاح لها ذلك، وتكافح لتغطية نفقاتها، وتلجأ إلى بنوك الطعام (التي شكرتها في الرواية). إلى أن تمكنت أخيراً من إرسال المخطوطة إلى وكيلها، ولترفض من قبل العديد من دور النشر. ولكن أي نهاية لهذه القصة. وبكلمات بيرنز نتبين تلك النهاية: عندما كنت أرزح تحت ذاك الألم الرهيب، تساءلت على الدوام ما إذا كنت سأتمكن من إتمام (بائع الحليب؟) والآن أنا الفائزة بجائزة بوكر؟ أمران على طرفي النقيض.. إنه شعور رائع، كما في الأحلام. هل حدث ذلك حقاً؟



آنا بيرنز


جيمس جويس


سموئيل بيكت

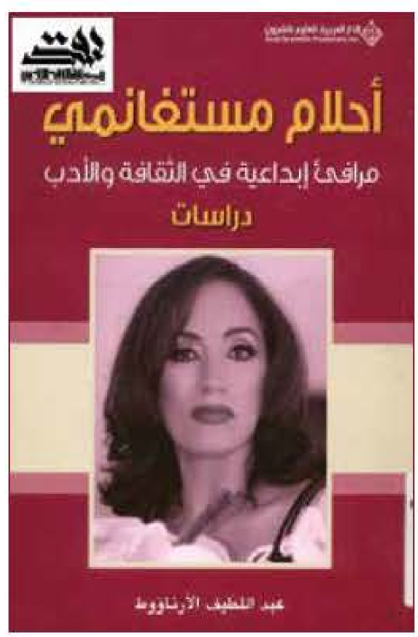
أحلام مستغانمي: مرافئ إبداعية في الثقافة والأدب



د. مريم اغريس

عن (الدار العربية للعلوم ناشرون)، صدر للأديب والناقد السوري عبداللطيف الأرناؤوط كتاب (أحلام مستغانمي: مرافئ إبداعية في الثقافة والأدب)، وهو كتاب يقع في (١٢٨) صفحة من الحجم المتوسط، يضم تسع دراسات؛ أولاها: الواقعية أبعادها وتجلياتها في أدب أحلام مستغانمي، مروراً بذاكرة الجسد في تأملات أحلام مستغانمي، وفوضى الحواس لدى أحلام مستغانمي، وأحلام عابر سبيل، ونسيان كوم الكاتبة أحلام مستغانمي، والاستبداد العاطفي في أدب أحلام مستغانمي، وملامح الأحداث الجزائرية في كتابات أحلام مستغانمي، وقلوبهم معنا وقنابلهم علينا إلى متى يا أحلام؟ وانتهاء بالرواية بين غادة السمان وأحلام مستغانمي.

ويتناول الكاتب في عمله هذا روايات الكاتبة المبدعة أحلام مستغانمي، فيشرّحها بمبضع الأدب ليبرز مواطن الجمال والإبداع فيها أسلوباً وموضوعاً وجملاً ومفردات، بدءاً من روايتها الشهيرة (ذاكرة الجسد) حتى (نسيان دوت كوم) مروراً بـ(فوضى الحواس) و(عابر سرير)، من دون أن ينسى الإضاءة على مقالاتها



الصحافية التي جمعتها في كتاب حمل عنوان (قلوبهم معنا وقنابلهم علينا).

وفي مستهل كتابه يحكي عبداللطيف الأرناؤوط عن بدايات الكاتبة بعد مجموعتيها الشعريتين (على مرفأ الأيام) و(الكتابة في لحظة عري) إذ تحولت في عام (١٩٩٣م) إلى كتابة الرواية فنشرت الجزء الأول من ثلاثيتها (ذاكرة الجسد) الذي حقق رقماً قياسياً في المبيعات، وواصلت نجاحها الأدبي في إصدار الجزء الثاني بعنوان (فوضى الحواس) والجزء الثالث (عابر سبيل)، ويعود انبهار القراء بجمالية لغة الروايات لديها- حسب أرناؤوط- إلى الكتابة الدائرية التي تبنتها منطلقاً لبناء النص الروائي، وهي نمط من الكتابة الروائية التي تستند قراءة نصوصها إلى مبدأ التأمل الاسترجاعي للذاكرة.

وبحكم أنها مختصة بعلم الاجتماع وباحثة أكاديمية درست الأدب في عدة جامعات عالمية، وكاتبة مبدعة تطمح إلى أن تتجاوز الكتابة السطرية، التي كانت سائدة آنذاك لدى كتاب العربية المعاصرين، وما تتسم به من احتذاء وتقليد وتسطح وخطابية وجدانية وعاطفية مستهلكة، وقد يسرت لها هذه المثاقفة حسب (الأرناؤوط) ابتداع خطاب نسوي سردي حواري يقوم على ثلاثية: الحب والفن والسياسة، لا يخلو من تحد وجرأة وتطرف وقسوة، وقد نجحت إلى حد بعيد في اختيار مضمون رواياتها السيرية، من حيث ارتباط هذا المحتوى بالحياة والواقع وفق تخطيط مسبق ومدروس، وسيطرتها على جمالية اللغة وشاعريتها، برغم تبنيها النظرية التناصية أو التفاعل النصي، الذي يدمر القيم والمفاهيم الواقعية السائدة، أو يشوشها عن طريق الانزياح والانحراف والوقوع في شرك الكلام. أما على مستوى الشكل والشكلانية؛ فتراوح أحلام بين منطلقات البنيوية والسيميائية والأدب المقارن، والمدرسة النقدية الأمريكية التي تبحث عن وجوه التماثل في الآداب والفنون المقارنة، ولا تبحث إطلاقاً عن نقاط الافتراق والتباين.

لقد حاولت أحلام مستغانمي، حسب الكاتب، تحدي كل التعليقات والانتقادات، التي لا شأن لها بأمور الكتابة، وقد كانت بداية التحدي هذه مع (ذاكرة الجسد)، عندما استعارت ضميراً ذكورياً لتعبر عن ذاتها كامرأة ولتجعل



عبداللطيف الأرناؤوط

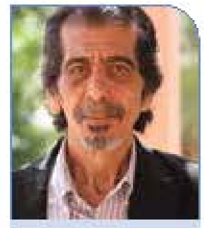
الرجال يقرؤون ضميرهم الذكوري، لذلك جعلت (خالد بن طوبال) البطل الأول والسارد لرواياتها، هذا مفترض من جانب، ومن جانب آخر قد تكون استعارت ذلك الضمير، لترد به على النقد الذي يصف المرأة بالقصور وأنها غير قادرة على الإنتاج والعطاء والإبداع.

وبدراسة عبداللطيف الأرناؤوط لأعمال أحلام مستغانمي، تأكد له أنه بكل رواياتها حتى الرومانسية تتكرر مقولات الواقعية النقدية في مختلف تجلياتها وأبعادها، فمن الضرورة أن يطابق الفن واقع الحياة، وأحلام تجنح إلى هذه الواقعية من خلال الوصف الذي يكتسي دوماً في سردها القصصي قدرة مذهلة على تجسيد الواقع ومقاربته حتى لو كان هذا الوصف مستمداً من عالم الوهم والخيال.

وفي روايات الكاتبة أحلام مستغانمي، دائماً يرى الأرناؤوط، أن الاتجاه الجمالي اللغوي الذي يعتمد الانزياح اللغوي والمجاز والكناية عبر لغة جمالية، يغدو المعادل الموضوعي للواقع والحياة، ويفصح عن حركتها الدائمة المتبدلة عبر الزمان والمكان، كما يبدو أن الكاتبة لم تلتزم بأي مدرسة من مدارس الواقعية النقدية، بل كان تجريبها للواقعية النقدية يقوم مرة على الواقعية النقدية الوجودية، وتارة على الواقعية المادية في مسائل الاقتصاد والسياسة.. وفي رواياتها أيضاً احتفاء بالتيار العاطفي الرومانسي، أو ما يسمى بالواقعية العاطفية أو الانطباعية؛ إذ نلتمس أشكال هذه الواقعية في الأحاسيس والتأملات والهواجس والاعترافات، التي يقدمها (زيان) أحد أبطال الرواية شارحاً الأبعاد الرمزية لرسومه، فهي تتدرج في باب (السنتيمنتالزم) أو تحليل المشاعر والدوافع والإبداع.

حداثة ترعى (الشياه على المياه)

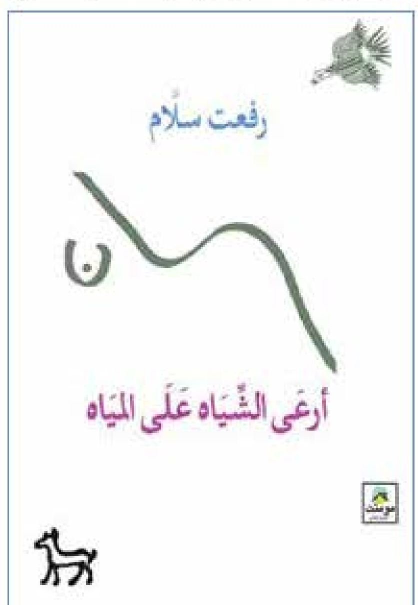
رفعت سلام.. خارج مألوف الشعر



عمر شبانة

تتخذ الحداثة في الثقافة العربية اليوم صوراً وأشكالاً عدة، وبدوره ينحو الشعر الحداثي العربي مناحي متعددة ومختلفة، حداثة تراوح ما بين التجريب والتغريب، وتتضمن كل منها رؤى يقوم عليها مشروعه الثقافي/ الشعري، فلا مشروع بلا رؤية واضحة، وفيما يتعلق بالشعر تحديداً، ثمة أصوات تنتمي إلى هذه الحداثة التي يمتلك صاحبها مشروعاً خاصاً به. من أبرز هذه الأصوات اليوم، يبرز صوت الشاعر والمترجم بنشاطه وعطائه الدائمين منذ ما يقارب أربعين عاماً، وأحدث نتاجات رفعت سلام هو (عمل شعري)، سأسميه (النص الشعري)، في عنوان (أرعى الشياه على المياه) (إصدارات دار مومنت، لندن).

من أبرز مظاهر الحداثة في هذا (النص/ العمل)، ما جاء في نهاية العمل نفسه، ومن خلال صوت أحد الفاعلين فيه، حيث الرغبة في الثورة، وشهوة التغيير الجذري، وليس مجرد إصلاح أو (ترقيع) لثياب مهترئة.. هنا صوت هادر يقول: لقد جئت لأنقض بلا هوادة، وأبدأ ناموسي من الصفر الذهبي،



والصفر الذهبي هو صفر الشاعر، هو حلم الخلاص والعودة إلى البدايات، إلى عصر البراءة كما يراه الشاعر ربما.

هذا (العمل/ النص الشعري)، الممتدد على ديوان يتكون من (١٣٦ صفحة)، أخذنا إلى عوالم حداثية، بالمعنى العميق للحداثة، وبما تعنيه من رغبة التجاوز والتغيير ورفض البنى القائمة، والسعي إلى تكريس بنية جديدة غير مألوفة، فهو في تناوله للعالم ورؤيته إليه، يتخذ مسارب وأشكالاً وصوراً لم تألفها القصيدة العربية، وإن كان بعض الشعراء حاول الدخول إلى عوالم شبيهة. ومن خلال البنية الجديدة، يهدم كل شكل تقليدي للقصيدة، ويدخل في بنية مركبة ومتداخلة للعمل، حيث تتداخل الأزمنة: الماضي البعيد والحاضر الراهن.

هنا تتشابك الأمكنة، وتحضر شخصيات وحوادث وأساطير من حضارة مصر غالباً، وأساليب كتابة أو (طباعة)، فضلاً عن رسومات تعبيرية (بدائية) ورموز هيروغليفية، لتصب كلها في رؤية الشاعر إلى ما حدث وما يحدث في هذا العالم، من خراب ومن حب أيضاً. وإن أي قراءة غير قادرة على الإلمام بالزخم التاريخي والميثولوجي والديني، وحتى ما يتعلق بالإشارات الواضحة إلى الصراعات والحروب في زمننا الراهن، وجل ما تبتغيه هذه المقالة إلقاء أضواء على معالم وملامح أساسية من هذا (العمل) في سياق الحداثة.

ولعل هذا (التكسير) في البنية المألوفة، لخلق بنية جديدة غريبة وغرائبية، ليس مجرد تكسير لشكل خارجي، أو تشكيل عبثي، بقدر ما يخدم فكرة تواصل الحياة منذ بدء التكوين، ويوصلها مع الزمن الراهن حيث (الدبابات المرابطة في التحرير)، في إشارة إلى (٢٥ يناير ٢٠١١).. زمن التكنولوجيا واستغلالها و(نشيد من أحد المريدين عبر الإنترنت) وما بين البدء وبين الراهن تمر قرون وعوالم وحيوات تنطوي على التناقضات/ الثنائيات، من موت وحياة، وخير وشر، وحب وكراهية و.. إلخ.

وكما يقوم الشاعر بتكسير أشكال رسم التكوين للصفحة، فيقسمها إلى قسمين



رفعت سلام

رئيسين، ويوزع فيهما هوامش تساعد على رسم الصورة التي يريد، فإنه يعزز هذا النهج بالاقتباسات والاستعارات من الكتب المقدسة، كما من ثقافته الواسعة التي تتكئ على التراث العربي والعالمي، من ملاحم شعرية ومعلقات، حيث امرؤ القيس يتجاور مع المتنبي والحطيئة وغيرهما، وكثير من الشعراء الحديثين ممن قام هو بترجمة أعمالهم، خصوصاً كفافيس وريتسوس وماياكوفسكي وبوشكين وليرمونتوف وبودلير ورامبو... فهذا الجمع بين (تراثات) العالم وحضاراته هو مؤشر على الرؤية المشار إليها أعلاه، رؤية تمزج الروحاني بالمادي الحسي، إذ إن للجسد وشهواته ورغباته وعذاباته حضوراً واسعاً هنا.

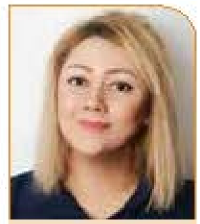
هذا التعدد والتنوع في العوالم والمناخات، يفرض تعدد الأصوات وتداخلها، خصوصاً صوت المرأة الذي يرتفع كثيراً، بالشكوى والأنين حيناً، وبالتحدي للعالم حيناً آخر.

وفي مواجهة هذا العالم، فصوت الشاعر الحالم الذي يريد تغيير العالم بالقوة، تغيير كل شيء، لا الاكتفاء بالإصلاح، فهو يعلن المواجهة بالقوة، بعد أن ظل مسالماً لزمن طويل، الأمر الذي تسبب بخراب العالم، لذلك فهو يقول انه جاء إلى هذا العالم من أجل (تنظيف الأرض من الخراب لتكون فردوسه المنشود)، هو حلم الخلاص والعودة إلى البدايات/ البراءة ربما.

نحن أمام عمل صعب، ولكن متى كان الإبداع سهلاً؟! فالعمل الإبداعي هو ما يقلق، ويثير الأسئلة وإعادة القراءة لهذا الكون وللعالم والحياة، وأعتقد أن هذا ما يفعله (نص) الشاعر رفعت سلام هذا.

أعجب العجب في طبائع أهل حلب

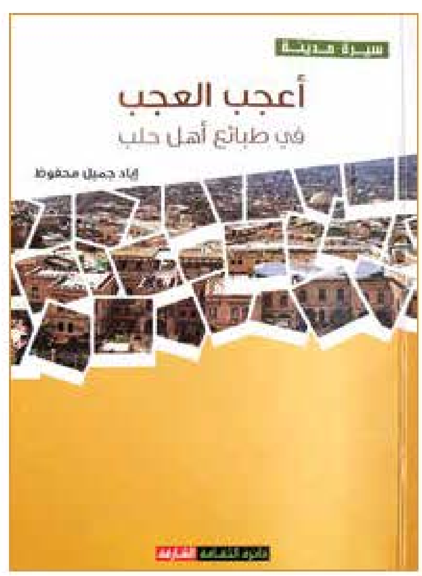
كتابٌ شائقٌ في السوسيولوجيا الثقافية



نادية عمر

إياد جميل محفوظ، كاتب القصص المبدع الذي قدّم للمكتبة العربية تسع مجموعات، وكان رياضياً متألقاً في السبعينيات والثمانينيات، وهو الآن رجل أعمال ناجح في مدينة العين كما ذكر د. عبدالرحمن بركزلي في تقديمه للكتاب، وبيّن أن الأخير يروي قصصاً من التاريخ الاجتماعي والظواهر الاجتماعية والثقافية البارزة لمدينة حلب السورية مروراً بالأمكنة والمناطق المعروفة بطريقة لا تخلو من الطرافة والبساطة في الطرح والأسلوب، متحررة من اللغة المباشرة الجافة ومن السرد الممل واعتمد في سرده على بطل حكاياته (أنس حسن الصبت) ليكون نموذجاً تقليبياً واضحاً لكثير من السلوكيات النمطية في هذه المدينة العريقة.

قسّم الكاتب كتابه إلى عشرين لوحة تحدث فيها الفنون والعادات، فضلاً عن جغرافية المدينة وأهم الأماكن فيها التي ارتبطت بذاكرة الحلبيين ومنها مثلاً: مطعم (دو ري مي) لصاحبه المعلم (خليل) في منطقة فيلات الأرمن، الذي اكتسب شهرته من وقع اسمه الموسيقي اللطيف ومن مرتاديه الذين هم في الغالب من أرمن حلب، الذين يمتازون بروحهم المرحة وولعهم بالموسيقا والأغاني،



ومن المفارقات الغريبة الداعية للتعجب أن هذا المطعم سابقاً كان يسمّى (قهوة العميان)، ربما نسبة إلى فرقته الموسيقية الصغيرة المكوّنة من مطرب يعزف على العود وعازف الكمان وعازف الإيقاع، ولهم ثلاث صفات مشتركة بينهم وهي: العمر المتقدم، والطرابيش الحمر، وفقدان البصر، كما تحدث عن أماكن شهيرة أخرى كساحة (سعدالله الجابري)، وشارع إسكندرون، ومنطقة الجميلية، ومقهى (العطري)، ومقهى (البلّور).

حي (الجميليّة) من أشهر أحياء حلب وأوّل مكان انتقل الحلبيون إليه استجابة لنداء الحداثة، لكنهم جاؤوا حاملين معهم عاداتهم وتقاليدهم في الأحياء القديمة، ونموذجها تلك الحكايات التي سينقلها عن بطله أنس أو ممن يحيط به، وكانت الجميلية حياً مختلطاً تسكن فيه الأسر المسلمة والأسر اليهودية، وتلك التي جاءت من الريف على حد سواء، ولطالما اجتمع الصبية من الطرفين للعب والتسلية.

في بعض اللوحات تطرق الكاتب إلى ما سمّاه بالمرض المزمن وهو الخجل في بعض المواقف الاجتماعية من معرفة اسم الأم، ومناداتها بأم فلان، كنوع من ضرورات العفّة والرصانة أن تبقى أسماء الإناث طي الكتمان.

وقد عمد أن يصور ملامح فئات اجتماعية كانت موجودة ضمن التاريخ الحلبي كالعائلات الإقطاعية العريقة في لوحة (فروخ)، والبرجوازية ومحدثي النعمة في لوحة (برجوازي). ويخبر الكاتب قارئه عن سبب تسمية الطبق الحلبي المعروف (ماريا) وهو اسم ابنة صاحب هذا المطعم التي كانت تمتنع عن أكل اللحوم، ما دعاه إلى أن يبتكر طبقاً خاصاً لها وهو أقرب إلى السانويتش ويقال إن صاحب مطعم (وانيس) الشهير ابتكر صحناً مماثلاً لابنته (طوشكا) تغلب عليه شرائح الجبنة فأحبتها، وشاع هذان الطبقان في كافة مطاعم حلب وعلى موائد أهلها.

وانتقالاً إلى لوحات أخرى، تحدث الكاتب عن عادة أهل حلب يوم الجمعة، اجتماع العائلة على طبق الفول ذي الخصوصية المتفردة، برغم تنوع المطبخ العامر بالأكلات الدسمة كالمحاشي والكبب، كما تحدث عن مطعم (أبو عبدو الفوّال) في محلة الجديدة وعن شهرته الواسعة وسمعته الحسنة عندهم.



إياد جميل محفوظ

وانتقالاً إلى باب آخر ذي خصوصية، تطرق الكاتب لـ (كُفَاية) (وهي نوع من أنواع الفطر) كأحد الأطايب الحلبية الشهيرة، وعن بعض أشكال الضيافة الحلبية علّق قائلاً:

(يعتقد كثير من الحلبيين أن كرامتهم، وكرامة زوجاتهم توضع في الميزان حينما يتعلق الأمر بالطعام، لا سيما في الولائم والدعوات، فتراهم يتنافسون ويتفاخرون بالكرم والسخاء، ويتباهون (بنَفَس) زوجاتهم وبراعتهن).

كذلك ارتباطها ببعض المقولات الشعبية والإلحاح على الضيف بالمزيد من الطعام مثل: (الأكل على قد المحبّة، وحضرتوا وما حضر واجبكم، وخطي بعضام رقبتكم.. وغيرها..)، وكذلك امتاز الحلبيون بأطايبهم من الحلويات العربية الشهيرة، فضلاً عن صناعة صفائح اللحم بعجين المخبوزة بالفرن ولها شعبية كبيرة.

وكان للكاتب حصة مع الموسيقا والطرب الأصيل الذي تتميز به مدينة حلب وحب أهلها لها، وذكر أكثر من حكاية عن زيارة أساطين الموسيقا العربية مثل الموسيقار محمد عبدالوهاب وزكريا أحمد شيخ الملحنين المصريين في ثلاثينيات القرن الماضي لحلب والذي أبدى إعجابه الكبير بمهارة وفن الحلبيين، خاصة عندما طلب منهم سماع «مقام الزنجران»، ما جعلهم يرتجلون ألحاناً بديعة نالت استحساناً كبيراً منه.

وأضاف الكاتب: (قد أخبرتني والدتي، رحمها الله، أنه حتى أواسط القرن الماضي كان جهاز العروس في حلب، لا يكاد يخلو من آلة موسيقية كالعود، أو القانون، أو الرق أو ما شابهها، ويستحسن أن تجيد الفتاة الحلبية العزف على إحدى تلك الآلات، وأن تتقن شيئاً من علوم الغناء لا سيما إذا كان صوتها جميلاً، وهذا ما يجعلها جاهزة وحاضرة لإسعاد زوجها وتسليته عند اللزوم)

المونولوج والديالوج والخيال

طرائق إبداعية لتنمية الذكاء الوجداني للأطفال في (لولو الغيورة)



مصطفى غنايم

تُعد قصة (لولو الغيورة)- والتي صدرت طبعتها العربية عن دار الفاروق للاستثمارات الثقافية بمصر عام (٢٠١٨)، بينما صدرت طبعتها الأجنبية الأولى عام (٢٠١٥) عن شركة كيزوت إحدى قصص سلسلة (EQ)، والتي يشرف عليها فريق عمل من الكتاب المحترفين والرسامين بتلك الشركة.. تلك السلسلة التي تهدف إلى تنمية الذكاء الوجداني لدى الأطفال، نُشداناً لتدريبهم منذ نعومة أظفارهم على التمكن من الانفعالات، واكتساب القدرات على التعبير عنها بشكل إيجابي، إضافة إلى استيعاب المواقف المختلفة في الحياة، والتعايش معها؛ ليصل الطفل في النهاية إلى مستوى عالٍ من الذكاء الوجداني.

وتعالج قصة (لولو الغيورة) موضوعاً في غاية الحيوية، وله أهمية قصوى في عالم الأطفال والكبار على حد سواء، وهو موضوع الغيرة من الآخر، حين تصبح مرضاً نفسياً يدمر به الطفل/ الإنسان ذاته، بدلاً من التحكم والسيطرة عليها، وحسن استثمار هذه الغيرة بصورة إيجابية تحفز على العمل والتفوق والتنافس الشريف، لا التباعد والانحدار.

وقد تناول هذا العمل تلك عبر طرائق فنية متنوعة، يأتي على قمتها: (المونولوج، الخيال، الديالوج)، بُغية إيصال الفكرة للطفل من خلال حبكة درامية متقنة، تكشف عن تلك الظاهرة المرضية، وترصد أضرارها، وذلك من خلال سرد عدد من الحقائق العلمية، والأعراض السايكولوجية في نسق فني ودرامي مشوّق.

ويأتي استهلال العمل بتمهيد سردي، تعقبه بداية (مونولوجية) رائعة، تكشف عن نفسية الطفلة الغيورة (لولو)، ليمتزج الأمران معاً: السرد، والمونولوج منذ الوهلة الأولى في العمل، لتضاف إليهما تقنية ثالثة في غاية الأهمية، وهي الرسوم التي ازدانت بها الصفحة الأولى عبر خمس لقطات فنية مجتمعة، جاءت صدى لهذا المونولوج الداخلي في أعماق الطفلة (لولو): (إن أبي يحب أخي)مايك أكثر مني.. أختي (سارة) لديها فساتين أجمل من التي عندي.. وأختي (شارلوت) اصطحبها أبي في رحلة على المركب أثناء الإجازات.. حتى أمي تصغي لكل أفراد الأسرة إلا أنا.

وينتقل العمل من حالتي السرد والمونولوج إلى توظيف الخيال للتعبير عن الفكرة؛ وقد تجلى ذلك بوضوح، حين ورد وصف الغيرة على لسان والدة (لولو) بالوحش المدمر تارة: (يا ابنتي حذار أن تدعي غيرتك هذه تسيطر عليك، لا تتركي وحش الغيرة يسكن جسدك.. وفي أحد الأيام تسلل وحش الغيرة ذو اللون الأخضر الصغير ليسكن فيه)، وفي تصوير الوحش إنساناً يتوعد تارة أخرى: (وثقي أني سأجعلك ترتكبين أفعالاً شنيعة.. ثم تعالت ضحكاته الشريرة، وهو يحرك جسده الأخضر الكريه).

ويمضي بنا العمل من سرد الصفات السلبية والمدمرة التي تصيب الأطفال الغيورين، وتدفعهم إلى الرغبة في الانتقام، وذلك بطريقة فنية غير مباشرة، إضافة إلى رصد التغيرات السايكولوجية التي أصابت الطفلة (لولو): وقد رسمت (لولو) خطة للانتقام بمساعدة الوحش الأخضر.. سوف ألقي بأخي (مايك) من على سريره.. سوف ألطخ وجه أختي (شارلوت) باللونين الأسود والأزرق.. سوف أقطع فساتين أختي.. سوف أتحدث إلى أخي بطريقة سيئة، وقد وردت هذه الخطة – ممتزجة – بالرسوم أيضاً في عدة لقطات بصفحة واحدة، كما ورد (المونولوج) والسرد في مطلع القصة كذلك.

ويختتم العمل باستخدام وسيلة أخرى، وهي (الديالوج)، أو الحوار بين الشخصيات، ليترسخ في وجدان الأطفال، وعقولهم كيفية مجابهة هذا المرض السلوكي، وذلك من خلال حوار بين الأم وطفلتها (لولو)، وهو حوار هادئ ولطيف وحنون، تفند فيه الأم وجهة النظر الخاطئة لابنتها، وتفسّر لها أسباب الاهتمام بسائر إخوتها في بعض المواقف؛ لينتهي الحوار بتقديم الأم لها عدة نصائح: (فأخوك (مايك) لايزال رضيعاً، ويحتاج لمزيد من الاهتمام والرعاية.. لا تضعي نفسك في مقارنة مع أحد.. تقبلي حقيقة شعورك بالغيرة.. لا تنسي أن تفصحي عما في صدرك بالتحدث إليّ).

واستكمالاً لبناء الحبكة الفنية وملاءمتها للعناصر الحكي في أدب الأطفال: من (مونولوج)، و(ديالوج)، وخيال، وصوغ الأفكار بطريقة درامية فنية غير مباشرة، جاءت النهاية سعيدة وإيجابية ليعي الأطفال فكرة العمل، ويدرك مراميه؛ فينمو ذكاؤهم الوجداني، الذي تهدف إليه القصة بالتحكم في نيران الغيرة، ومن ثم وجدنا البنت تستجيب لنصائح أمها على النحو الذي ورد بنهاية هذا العمل: (فقد أصبحت (لولو) بنتاً سعيدة.. وقد بدأت تتحدث بلطف.. وكان الناس يتحدثون عن أخلاقها ويحبونها، وفي النهاية تعلمت كيف تتغلب على نار الغيرة).



كيف تتلاشى الريادة
بطمس اللغة والثقافة



نواف يونس

نعلم جميعاً أهمية الدور الذي تبوأته العلوم عند العرب والمسلمين على مدار الحضارة الإنسانية، ونعلم أيضاً صعوبة الإلمام الكامل بكافة هذه العلوم وتطورها، لأن الرواد من العلماء والمبتكرين والمخترعين العرب، ينتشرون على خريطة الأزمنة والأمكنة عربياً وعالمياً، وفي مختلف هذه العلوم، من الطب والفلسفة والكيمياء والفيزياء والأحياء والفلك والجيولوجيا والجغرافيا والرياضيات، وغيرها من فروع العلم والمعرفة.. إلا أنني، ولمروري بطارئ صحي ألمّ بي، والتزامي بعلاج طبي طويل تخللته ضرورة الاعتماد على بعض المواد العشبية، التي تجاور الأدوية الطبية، بدأت أتدرج في البحث عن مرجعيات تلك المواد العشبية، والتعمق في مصادرها البيئية والطبيعية والطبية.. وحقيقة هالني ما وجدت وأنا أتابع إنجازات العلماء العرب والمسلمين في علم الصيدلة، وهو علم ذو صلة وثيقة بعلمي الطب والكيمياء، ولم يكن منفصلاً عنهما، إلا أن أبا بكر الرازي، كان أول من قام بفصله كعلم عن بقية العلوم، ليصبح علماً قائماً بذاته.

وتذكر المراجع العلمية أن بدايات ملامح استقلال علم الصيدلة بدأت مع انتشار محلات أو دكاكين العطارة أولاً، ومن ثم بدأ تأسيس مدارس في مختلف العواصم والمدن العربية تعلم فيها الطلاب صناعة وتركيب الأدوية العشبية من النباتات، وأن هذه المدارس قامت بمدّ هذه المحلات بأحدث الاكتشافات والابتكارات الطبية لتلك النباتات، بل إن هذه المراجع تؤكد أنه في عهد المأمون، أصبحت مهنة تخضع للرقابة لضبطها خوفاً من المندسين والمدعين في هذا العلم، كما شكلت هناك لجان تمتحن وتختبر من يريد رخصة لممارسة هذه المهنة، وبعد تخرجه في مدارس متخصصة في هذا المجال. ويقال إن هذا التنظيم والتدبير قد اقتبسه الملك فريدريك الثاني مع بداية القرن الثالث عشر ونقله ليطبق في أوروبا.

وتزيدنا المراجع العلمية ثقة، بالتأكيد أن العرب برعوا في دقة تحضير الأدوية من النباتات والأعشاب، وكان أول من ترجم الفوائد الطبية للحشائش والنباتات هو حنين بن إسحاق، ونقل عنه أيضاً عبدالله الصقلي في الأندلس في وقت لاحق، إلا أن توجه الصيادلة العرب إلى خوض غمار التأليف في هذا العلم بدأ على يد أبي حنيفة الدينوري ومؤلفه الشهير (معجم النباتات) في بدايات القرن التاسع الميلادي، أعقبه ابن وحشية بتأليف كتاب (الفلاحة النبطية) ثم توالى الإبداع والتأليف في علم الصيدلة لدى العرب. وبمسحة سريعة نجد أن أبرز المبدعين العرب في هذا المجال هم: البيروني الذي صنف النباتات إلى ثلاثة أنواع، منها ما هو أدوية أو أغذية، والثالث يظل من السموم، وكذلك فعل ابن سينا في كتابه الشهير (الصيدلة والطب) وتقسيمه للأدوية إلى معدنية ونباتية وحيوانية، كما وضح ابن سينا طرقه في استخراج الأدوية من النباتات عبر الطبخ أو السحق أو الحرق أو الغسل، وفوائد كل منها للأمراض المتنوعة.

وعلى إثر انتشار وذيوع هذا العلم بين الأصقاع على امتداد جغرافية الوطن العربي، أصبحت الكتب المتخصصة يتم تداولها بين الناس، ومن أشهرها (فردوس الحكمة – علي بن سهل البطري)، وفصول من كتاب (القانون – ابن سينا) وكتب الزهراوي، وابن البيطار، وداوود الأنطاكي (العطار)، ونتيجة لانتشار هذه المؤلفات ورواج علم الصيدلة في علاج الأمراض المستعصية، ذاع صيت بعض الأعشاب والنباتات بألفاظها وأسمائها العربية في عالم الطب والصيدلة، ومازالت أسماء هذه النباتات تلفظ بالعربية في مختلف دول العالم، مثل: الحناء والحنظل والخروب والزعفران والسمسم والطرخون والعنبر والكافور والكراوية والكمون، وغيرها من النباتات التي اكتشف العلماء العرب والمسلمون فوائدها الطبية، ووظفوها في تحضير العلاج والأدوية لكثير من الأمراض المستعصية.

هذه الريادة التي تسجلها المصادر العلمية في علم الصيدلة وغيره من العلوم للمبتكرين والمخترعين العرب والمسلمين، والتي أسهمت في انتقال هذه العلوم إلى الغرب، الذي استنهض همته في القرنين الخامس عشر والسادس عشر ليعبر عصور الظلام إلى عصر النهضة ومتابعة تطوره ووصوله إلى العصور الصناعية والتكنولوجية، تؤكد نفس المصادر والمراجع أن أمتنا راحت في سبات عميق امتد تاريخياً من عام ١٥١٧ حتى العام ١٩١٧، أي ما يقارب أربعة قرون من الزمان، تلاشت معها كل محاولات التطور والنهضة، أمام توافد الأمم والشعوب من كل أنحاء العالم، والتي بسطت نفوذها وعاداتها وتقاليدها، وتداخلت وتعارضت أهدافها ومراميها في وجودها وهيمنتها، ما استنفد وعطل إمكانيات الأمة بأسرها وما أدى إلى طمس الشخصية واللغة والثقافة والريادة العربية، التي أسهمت وشاركت في مسيرة الحضارة الإنسانية.

أصبحت صناعة وتركيب الأدوية من الأعشاب والنباتات مهنة تخضع للرقابة والضبط